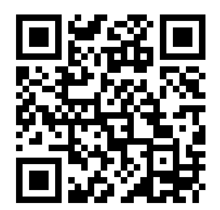
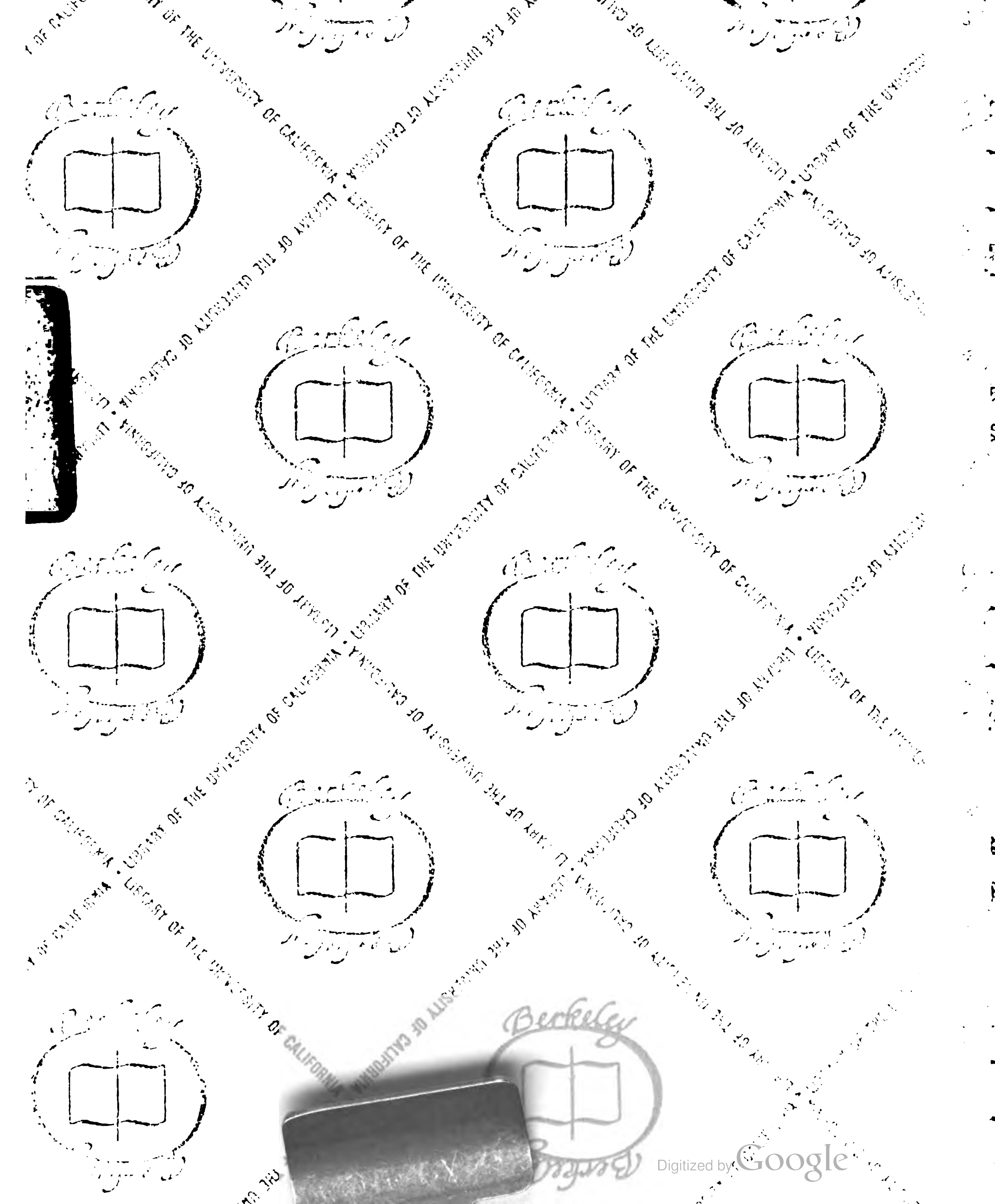
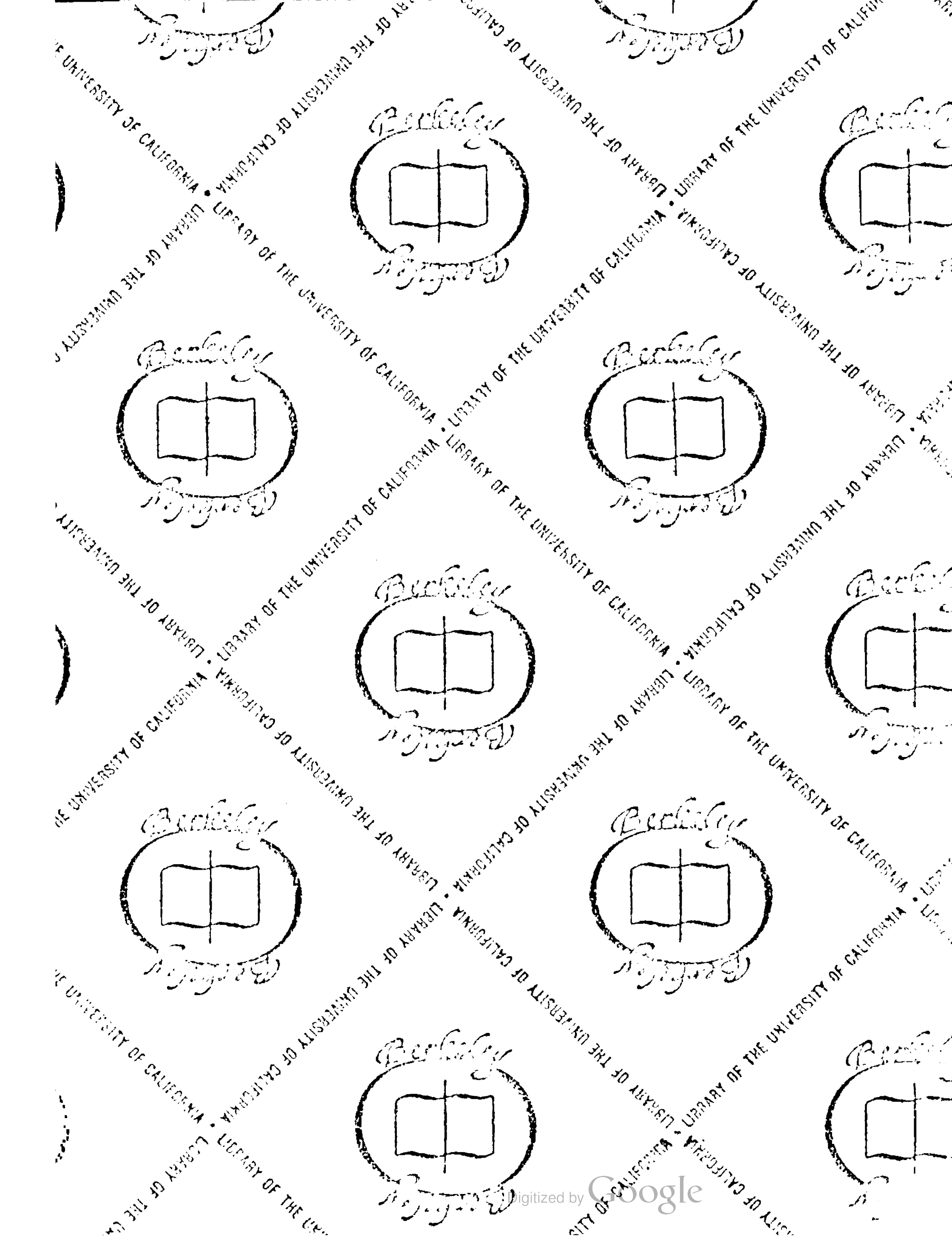



UC-NRLF
B 4 857 346


LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Berkeley
Digitized by Google


LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Berkeley

Nibelungensage
und
Nibelungenlied

Die Stoffgeschichte des deutschen Heldenepos

dargestellt von

Andreas Heusler

Zweite, umgearbeitete Ausgabe



1922

Druck und Verlag von Fr. Wilh. Ruhfus, Dortmund

Dem Andenken

meines Schwagers und Freundes

des Architekten

Emanuel La Roche

Die Vorgeschichte des Nibelungenlieds

1. In den ersten Jahren des dreizehnten Jahrhunderts entstand in Österreich, an der Donau, eine erzählende Dichtung von einigen 2300 Strophen. Sie hieß 'der Nibelunge Not', nach jüngerm Texte 'der Nibelunge Lied'. Der treffendere Name begegnet erst bei einem Nachzügler: 'das Buch von Kriemhilden'.

Der namenlose Verfasser war Spielmann, aber von der höhern Art: schreibekundig und wohl bewandert in weltlicher und geistlicher Dichtung, in Epen und Minnesang. Sein eigenes Buch zielte auf vornehme Hörer: den bischöflichen Hof in Passau, den herzoglichen Hof in Wien. Das waren Gesellschaftskreise, die seit bald zwanzig Jahren, zumal im westlicheren Deutschland, die modische Ritterdichtung unterhielt, die aus welschen Büchern übertragenen Romane von Eneas, von Tristan, von den Artusrittern.

Aber diese Ritterromane und das Werk des Spielmanns waren in manchem zweierlei. Besonders nach der Herkunft der Stoffe. Der Stoff der Nibelungen kam nicht aus Frankreich, sondern aus heimischen Quellen, teils mündlichen, teils schriftlichen. Es war deutsche Heldensage, die seit rund siebenhundert Jahren deutsche Dichter ausgebildet hatten. Darum nennt man

die Nibelungen ein 'Volksepos', das kann nur meinen: eine Dichtung mit heimischem, nationalem Inhalt. Es ist ein 'Heldenepos', ein Heldenbuch: es erzählt eine Geschichte aus heroischer Vorzeit.

Als Heldenepos stellt sich das Nibelungenlied in eine Reihe mit berühmten Werken andrer Völker: den homerischen Dichtungen, dem englischen Beowulf des achten Jahrhunderts, dem französischen Roland des beginnenden zwölften, um nur diese zu nennen.

Bei keinem dieser Werke ist uns die Vorgeschichte annähernd so bekannt wie bei den Nibelungen. Überall sonst tritt für unsre Augen das große Epos blank und fertig aus dem Dunkel hervor. Bei den Nibelungen können wir gar vieles aussagen über den zurückgelegten Weg: wie der Stoff vor Alters beschaffen war, und welche Form er hatte; wie spätere Dichter daran neuerten; was der Österreicher schon vorfand, und was er, als letzter Meister des Baues, daraus gemacht hat.

Woher kommt uns diese Kunde? In der Hauptsache aus norwegisch-isländischer Dichtung in Versen und Prosa; Werken, die sich durch das neunte bis dreizehnte Jahrhundert hinziehen. Sie sind abgezweigt von dem Stamm der deutschen Sagendichtung; sie zeigen uns den Nibelungenstoff auf früheren Stufen.

2. Der Inhalt des Nibelungenlieds erscheint als Einheit. Die Fabel ist: der Verrat an Sigfrid und die Rache. Kriemhild, die liebende Gattin des Helden und dann seine Rächerin, sehen wir im ersten und im letzten Auftritt vor uns; sie trägt die Einheit des Denkmals.

Aber diese Einheit hat erst unser Verfasser, der Spielmann nach 1200, leibhaft hingestellt. Bis dahin waren es zwei Gedichtinhalte. Noch in den Nibelungen erkennt man leicht die Grenze. In der Mitte des Werks, mit Strophe 1143, hebt sich der Vorhang über einem neuen Kreise: 'Das war zu den Zeiten, als Frau Helche gestorben war und König Etzel um eine andere Herrin warb.' Der erste Teil hat am Rheine gespielt und von Sigfrid erzählt, wie er seinem Schwager Gunther trügerisch Brünhilden gewinnt und auf ihre Klage ermordet wird; der Teil schließt mit seiner Beisetzung und der langen Trauer der Witwe. Die andre Hälfte führt uns ins Hünenreich an der Donau; sie erzählt von der Witwe, Kriemhild, von ihrer zweiten Ehe und wie sie an Etzels Hof den Mord ihres ersten Mannes rächt. Es endet mit der Tötung der Heldin.

Dies waren einmal zwei selbständige Heldensagen. Wir nennen die erste die Brünhildsage, die zweite die Burgundensage oder den Burgundenuntergang.

Entstanden waren beide bei den Franken und zeitlich wohl nicht sehr weit auseinander. Also die Wiege war eine. Dann aber haben sie ungleiche Schicksale gehabt, und in ungleicher Gestalt sind sie in die Werkstatt des Letzten eingetreten. Die Vorgeschichte unsres Nibelungenlieds verläuft in zwei Strängen.

Die älteste Gestalt der Brünhildsage

3. Im 5. und 6. Jahrhundert hatte die Heldendichtung der Germanenvölker ihre schöpferische Jugend. Damals formten fränkische Dichter die tragische Sage von Brünhild und von Sigfrids Tod.

Diese alt-fränkische Schöpfung ist uns nicht unmittelbar erhalten. Sie bürgerte sich später in Norwegen ein und gelangte weiter nach dem norwegischen Tochterlande Island. Hier war sie ein Lieblingsgegenstand der Dichter. Das Liederbuch, das ein Isländer nach 1230 zusammenschrieb, die berühmte Lieder-Edda, nahm eine ganze Reihe Gedichte auf mit Stoff aus dieser Brünhildsage. Die jüngeren zeigen viel isländische Neudichtung; das altertümlichste, das 'Alte Sigurdlied' (Sigurd steht für Sigfrid), hat all seine Gestalten und fast all seine Auftritte aus der fränkischen Urdichtung ererbt. Diesen Schluß erlaubt die Vergleichung mit den jüngeren, in Deutschland überlieferten Sagenformen.

So finden wir hier in der Edda Ersatz für die Dichtung der Merowingerzeit; aus den norwegisch-isländischen Sigurdliedern können wir mit behutsamem Abwägen die frühe Gestalt der fränkischen Brünhildsage ermitteln.

Es zeigt sich, daß es kein einheitliches Sagenbild war. Sigfrids Ermordung geschah das einemal auf der Jagd im Walde, das andremal im Bett an der Seite der Gattin: 'Waldtod' und 'Bettod'. Damit hingen andre Unterschiede zusammen; auch die Rollen der Gegner waren ungleich gestaltet. Hagen war das einemal der Gefolgsmann, das andremal der vom Alben erzeugte Halbbruder Gunthers.

Zu einem einzelnen Liede als Stammvater der nordischen und der deutschen Brünhildsage dringen wir nicht zurück. Es muß schon in der fränkischen Heimat mehrere Lieder gegeben haben: gleichlaufende Lieder,

das heißt mit gleichem Grundriß im großen, mit gleichem Anfang und Schluß, aber mit wechselnder Füllung dieses Rahmens. Die Lieder haben verschiedentlich auf einander eingewirkt, und nur Mischformen werden uns sichtbar. Auch hat der nordische Ast von Anfang an seine Neuerungen. Darum dürfen wir die Urstufe der Nibelungen Teil I nicht einfach aus dem Alten Sigurdlied der Edda ablesen.

Als Inhalt dieser Urstufe erschließen wir das folgende. Die Personennamen setzen wir in ihrer mittelhochdeutschen Lautform; die Abweichungen von den bekannten Namen des Nibelungenlieds erklären wir später.

4. Zu Worms am Rhein herrschten die burgundischen Fürsten, Söhne des Gibiche (daher Gibichunge benannt): Gunther, Giselher und Gotmar. Ihre Schwester war die schöne Grîmhild, ihr Waffenmeister der grimme Hagen.

Eines Tages ritt in ihren Hof ein fremder Held von überragender Gestalt, in herrlicher Rüstung, auf mächtigem Rosse. Das war Sigfrid, Sohn König Sigmunds vom Niederrhein. Als elternloser Knabe war er in der Wildnis, bei einem elbischen Schmiede, aufgewachsen, hatte den furchtbaren Drachen erlegt und war von seiner geschmolzenen Hornhaut hörnen geworden, unverwundbar bis auf eine Stelle zwischen den Schultern. Er hatte die um das Vatererbe streitenden Albenfürsten, die Nibelunge, erschlagen und ihren Goldschatz, den Nibelungehort, erbeutet; den führte er hinter sich auf seinem Rosse.

Die Gibichunge nahmen den berühmten Recken in Ehren auf. Er zechte mit ihnen und zog mit ihnen auf Kriegstaten. Sie mischten ihr Blut mit ihm, nahmen ihn zum Schwurbruder an und zum Mitherrscher, sie gaben ihm ihre Schwester Grimhild zum Weibe. So genossen sie das Leben, und Sigfrid war Stütze und Glanz des Gibichungenhofs.

Einst kam die Kunde von Brünhild, der Heldenjungfrau: die saß auf einer Insel fern im Norden; um ihre goldstrahlende Burg hatte sie einen zauberischen Flammenwall, und den Eid hatte sie geschworen, nur dem als Weib zu folgen, der durch die Flammen zu ihr dringe. Gunther gelüstete es, um sie zu werben, und Sigfrid, der aller Wege kundig war, sagte ihm Führung und Hilfe zu.

Sie fuhren ihrer viere den Rhein hinab und in das Meer hinaus. Als sie vor Brünhildens Waberlohe standen, spornte Gunther sein Roß gegen das Feuer: aber es wich zurück. Da gab ihm Sigfrid den eigenen Hengst, aber auch den brachte Gunther nicht vom Fleck. Nun tauschte Sigfrid mit ihm die Gestalt, bestieg sein Roß und sprengte gegen die Lohe: die Erde bebte, die Flammen rasten zum Himmel und senkten sich und loschen vor ihrem Besieger.

Sigfrid trat bei Brünhild ein, nannte sich Gunther, Gibiches Sohn, und begehrte sie zum Weibe. Sie zauderte, denn sie hatte erwartet, nur Einer bestände die Freierprobe: Sigfrid, der Drachentöter. Sie sprach: 'Wirb nicht um mich, außer du bist der Erste von allen! Oft hab ich das Schwert geführt, und noch steht mein Sinn nach Krieg.' Er mahnte sie an ihren Eid, und sie fügte sich und begrüßte ihn als ihren Gatten.

Drei Nächte lag Sigfrid in Gunthers Gestalt bei Brünhild: sein blankes Schwert hatte er dazwischen gelegt. So sei es ihm verhängt, sagte er, seine Brautnächte zu begehn.

Am dritten Morgen zog er ihr einen Ring von der Hand, dann kehrte er zu den Gefährten zurück und tauschte wieder mit Gunther die Gestalt. Mit Brünhild fuhren sie nach Worms und tranken dort Gunthers Brautlauf. Den Ring aber gab Sigfrid seinem Weibe und erzählte ihr das Geschehene.

Sie lebten in Frieden Jahr und Tag. Einst, als Brünhild und Grimhild im Rheine badeten, da trat Brünhild höher in den Strom hinauf: sie sei die Vornehmere, ihr Mann sei der Erste von allen: er hat das Feuer durchritten; aber Sigfrid ging mit dem Wild des Waldes und war der Knecht des Schmiedes. Grimhild höhnte ihre Verblendung: 'Mein Mann hat den Drachen besiegt und den Albenhort erobert — und e r hat das Feuer durchritten und dir diesen Ring genommen: wie kannst du den schmähen, dessen Kebse du geworden bist?'

Da erbleichte Brünhild, ging heim und sprach den Abend kein Wort. Als Gunther unter vier Augen sie fragte, antwortete sie: 'Ich will nicht länger leben, denn Sigfrid hat mich betrogen und dich, als du ihn mein Lager teilen ließest. Ich will nicht zwei Männer haben in einer Halle: Sigfrid muß sterben oder du oder ich.' Gunther erschrak; er glaubte der Anklage, doch lieber hätte er es beschwiegen. Sie erwiderte: 'Grimhild weiß alles und schmäht mich. Willst du mich nicht verlieren, dann mußt du den Mann wegräumen, der als Recke ohne Reich an euern Hof kam und euch

jetzt in Schatten stellt. Mit ihm muß auch sein Söhnchen aus der Welt.'

Gunther suchte seine Brüder auf: Sigfrid habe seine Brudereide gebrochen und sein Leben verwirkt. Giselher riet ab: 'Laß dich nicht von einem Weibe aufhetzen! Brünhild beneidet unsre Schwester. Solange wir Sigfrid haben, weiß ich Keine uns gleich!' Da griff Hagen ein: ob der König Bastarde aufziehen wolle? Sei Sigfrid tot mitsamt seinem Sohne, dann hätten sie keinen Meister mehr über sich, und sie seien dann die Herren des Nibelungenhorts.

Da willigten die Brüder ein. Hagen versprach, die Tat auf sich zu nehmen; er hatte keine Eide geschworen, und er wußte um Sigfrids verwundbare Stelle am Rücken.

Er und Gunther rüsteten eine Jagd. Alle fünf jagten hinter einem mächtigen Eber her, und Sigfrid war es, der ihn einholte und schlug. Dann dürstete sie, sie kamen zu einem Bach, und Sigfrid warf sich flach hin, zu trinken. Da stieß ihm Hagen den Speer zwischen den Schulterblättern durch das Herz. Sigfrid verwünschte sterbend die feigen Verräter, er beklagte sein Weib und sein wehrloses Kind. Die Mörder frohlockten: einen Morgen lang hatten sie einen Eber verfolgt; jetzt hatten sie ein stärkeres Wild zur Strecke gebracht!

Sie luden den Leichnam auf und kamen nach Tage heim. Sie erbrachen Kriemhildens Kammer und warfen den Toten zu der Schlafenden ins Bett. Als sie in seinem Blut erwachte, stieß sie einen Schrei aus so gell, daß die Krüge auf dem Bort klirrten und die Gänse im Hof kreischten. Brünhild im Saale hörte den Schrei;

da lachte sie laut auf, zum letzten Male, daß das ganze Haus erhallte: 'Wohl euch, nun bestreitet euch niemand mehr die Herrschaft!' Grimhild aber erkannte, daß Helm und Schild unzerschroten waren und daß es feiger Mord war; da rief sie Unglück herab auf die Mörder. Die Fürsten aber zechten siegesfroh in die tiefe Nacht.

Früh am Morgen rief Brünhild die Hausgenossen vor ihr Bett, und weinend eröffnete sie ihnen: Sigfrid hatte dem Schwurbruder die Treue heiliggehalten, sein blankes Schwert teilte das Lager: Gunther hat seine Brudereide vergessen. 'Sei es euch lieb oder leid, mein Leben ist aus! Mit Trug habt ihr mich gewonnen: aus Schlimmem wuchs Schlimmes.' Und eh es jemand hindern konnte, stieß sie sich ihr Schwert in die Seite.

5. So ungefähr verlief die Brünhildsage sechs bis sieben Jahrhunderte vor unserm Nibelungenlied.

Über ihre Entstehung können wir wenig sagen. Leicht mag einiges aus dem geschichtlichen Leben geholt sein. Den Namen Brünhild, Brunichildis, trägt zum erstenmal in unsrer Überlieferung das gewaltigste der Weiber, die auf Merowingerthron saßen († 614): hat sie vorgeschwebt? Zu den Taten im Gedicht zeigen uns die Frankenhändel keine einleuchtenden Urbilder. Ein sehr viel näheres Gegenstück steht in der Geschichte der Goten in Italien (um 540): eine vornehme Gotin beleidigt im Bade die Königin; die geht weinend zu ihrem Gemahl und verlangt Rache. Der König verleumdet nun den vornehmen Goten als Überläufer und schafft ihn dann durch Mord auf die Seite. Das wären Ausschnitte aus den Rollen der Grimhild

und Brünhild, Gunthers und Sigfrids. Die Namen der Frauen verschweigt uns der Gewährsmann Prokop (Gotenkrieg III 1), die der Männer liegen ganz ab.

Als geschichtlich kennen wir die Namen der burgundischen Könige, Gibiche, Gunther, Giselher, Gotmar; aber die hatte, wir werden sehen, die Dichtung vom Burgundenuntergang, nicht unmittelbar die Historie, hergegeben.

Die Sage enthält nicht wenig Überwirkliches — Wandergut, da und dort bezeugt, später zum Teil in Volksmärchen eingemündet: die Waberlohe als Mittel der Freierprobe, den Gestaltentausch, das dreinächtige Beilager mit dem trennenden Schwerte, Sigfrids Unverwundbarkeit, überhaupt seine unbesiegliche Heldenart vor dem Hintergrund seines abenteuerlichen Vorlebens. Brünhild ihrerseits ist eine irdische 'Schildmaid', kein halbgöttliches Weib, keine Walküre, aber außer dem Flammenwall verleiht ihr das Thronen in unbestimmter Fremde, ohne Sippe, einen ahnungsvollen Schimmer. Sigfrid und Brünhild, die beiden Hauptgestalten, ragen wie Wesen aus einem Zauberreich in die Gesellschaft der Wormser Könige herein.

So zählt unsre Sage nicht zu den lebenstreuen Abbildern der Kriegerwelt, wie etwa die von Hildebrands Kampf mit seinem Sohne. Aber ebensowenig gehört sie zu den heroischen Abenteuern, die wie gesteigerte Märchen wirken (man denke an die Drachensagen und ähnliches). Der Gehalt der Brünhildsage ist ein Seelenkampf, rein menschlich aus den Anschauungen jener Kreise ersonnen.

6. Die Trägerin dieses innern Kampfes ist Brünhild. Ihr, dem Weibe von hohem Fürstenstolz, hat man bei der Freierprobe den falschen Gatten zugeschoben. Der Würdige, der der Probe gewachsen war, hat selber den Trug ausgeführt; ihr bleibt er vorenthalten: eine Andre freut sich seines Besitzes. Scham ob des unwissentlich gebrochenen Eides, Unlust an ihrer Ehe, Neid auf die Schwägerin und Haß gegen den siegreichen Betrüger: aus diesen Gefühlen schreitet sie zur Rache.

Sie selbst führt nicht mehr die Waffe, so wenig wie die Königinnen der Merowinger. Wie diese, muß sie den Mann anstiften. Sie treibt Gunther zur Neidingstat; er bricht die Treue an seinem Schwurbruder und Schwager, er rät ihm den Tod. Die Hand bei dem Morde führt der Gefolgsmann, der dem Fremden nichts schuldet, den nur die Ehre seines Herrn kümmert. Die Lockung des großen Hortes, die Furcht, von Sigfrid gedrückt zu werden: diese Antriebe spielen mit herein, diese dunkleren Regungen hat die Rachereizung aufgerührt.

So erliegt der herrlichste Held in seiner Jugendkraft tückischem Morde, und der einträchtige Haushalt der vier Könige ist zerstört.

Diese Tat verlangt für das Gefühl des heroischen Dichters ein Gegengewicht. Brünhild, nachdem sie ihre Rache hat, muß die Wahrheit enthüllen, das Bild des Gemordeten von der Verleumdung reinigen, und dann muß sie in den Tod gehn: nicht nur um die unwürdige Ehe zu verlassen, sondern um ein sühnendes Selbstgericht zu vollziehen: nach solcher Tat kann sie nicht länger leben!

Eine Rachesage also, eine Dichtung mit dem rächenden Weibe; aber nicht Rache für Vater, Brüder oder Gatten, sondern für erlittene Kränkung, für das zerstörte Leben. Eine Werbungssage, aber nicht, wie sonst in unsrer Heldendichtung, mit der erkämpften Vereinigung zweier Liebenden und ihrem frühen Tod: der Held ist hier nicht Liebhaber; Liebe ist in unsrer Sage keine Triebkraft – nur die Ehre, die Eide, der Machtwille des hochgesinnten Weibes.

7. Sigfrid, der männliche Held zugleich und der Gegenspieler, verklärt durch den Abglanz seiner Jugendtaten, besteht die höchste Probe des Heldentums, dann die Probe der Freundestreue; als der Held ohne Arg und Falsch geht er unter. Denn seinen Trug an dem fremden Weibe empfand diese Welt nicht als Makel: nur gegen den Schwurbruder hatte er Pflichten. Ähnlich ist Hagens Tat zu werten. Zum Verhängnis wird Sigfrid der Übermut: daß er den Ring, das Wahrzeichen seiner Tat, an sich nimmt und sich vor seinem Weibe brüstet. Als tragische Schuld will dies nicht gelten.

Grimhild selbst ist noch Nebenfigur: ihre Aufgabe ist vor allem, durch den Zank im Flusse den Trug zu offenbaren und die Rache zu wecken. Außerdem festigt sie das Band zwischen Sigfrid und den Brüdern, sie bringt in die Gefühle der Gekränkten den Klang der Eifersucht hinein, und in ihrem Schmerze entlädt sich der Schmerz des Hörers um Sigfrids Untergang. Was weiter aus Grimhild wird, ob und wie sie zur Sühne mit den Brüdern kommt: darüber hat sich das Lied

schwerlich ausgelassen, so wenig wie über die Einheimsung des Hortes. Mit dem Hingang der Heldin war der Kreis geschlossen, die Spannung gelöst.

Ein ergreifendes Schicksal, unbeugsame Leidenschaften, wobei es um Leben und Ehre geht: dies, verkörpert in hochgeborenen Gestalten und in einer Fabel von stark-einfachem Umriß, ist die Sage von Brünhild und von Sigfrids Tod.

8. Diese 'Sage' muß man sich denken in Gestalt eines Liedes, das der Hofdichter vortrug in der Herrenhalle, abends nach dem Schmause, während die Gefolgsmannen zechten, die Schenken ab und zugingen und auf dem Lehmboden des Mittelraums die Feuer knisterten. Es war die Dichtung eines Kriegers für Krieger, männlich, rauh, mit der Axt gehauen; in den Wirkungen grell, wie diese Männer nach wildem Tagewerk und bei starkem Trunke es brauchten; widerstandsfähig gegen die begleitenden Geräusche und Bilder des Gelages. Ein gedrungenes Lied, auf einen Sitz, in einer Viertelstunde etwa, anzuhören. Es ist zu schätzen auf gegen zwanzig Auftritte mit sieben handelnden Personen.

Der Erzähler springt in die Geschichte hinein: 'Vor Zeiten wars, daß Sigfrid zu den Gibichungen kam . .', und dann schreitet er vor von einem geschauten Auftritt zum nächsten, ruckweise, ohne viel Übergänge: eine lose verbundene Reihe von Bildern, in denen die Gestalten sichtbar, hörbar gegeneinander wirken.

Sinnenfällige, wenn man will sinnbildhafte Züge prägen das geistige Geschehen aus. Das trennende

Schwert ist das heroisch empfundene Zeichen der selbst-beherrschten Freundestreue. Das Höherstehn im Bade spiegelt den Gattenstolz der Frauen. Der erjagte Eber wird zum Gegenbild des erjagten Fürsten, und der hingestreckt am Bache Trinkende veranschaulicht den wehrlosen, arglosen Helden. In das Aufschreien und Auflachen der beiden Feindinnen — eine der macht-vollsten Erfindungen aller Heldenpoesie — legt sich die Seele dieses Trauerspiels. Das Nichtvorwärtswollen der Pferde verbildlicht Gunthers schwächeren Mannes-mut: nur wer nie im Sattel saß, konnte dies tadeln als eine Probe des Tieres, nicht des Helden. Der Reiter teilt dem Roß seinen Willensfunken mit; man mache sich klar, wie kleinlich es wirkte, wenn die zwei Fürsten zu Fuß gegen das Feuer anliefen!

In all diesen tastbaren Zügen liegt großer Stil. Es ist eine Ausdruckskunst, die nicht auf Naturnach-ahmung ausgeht.

Die Bildtiefe des Liedes vollendet sich in den Reden der Handelnden. Etwa die Hälfte des Gedichts bestand aus Reden. In ihnen strömt die Leidenschaft der Spieler unmittelbar aus. Sie haben etwas Gehobenes, bei aller Knappheit Tiefatmiges. In den Zwiesprachen genügen zweimal zwei Glieder, um die Gesinnungen hinzustellen und das Ziel der Verhandlung zu erreichen. Stets drängt es vorwärts; auch die einzige längere Rede, Brünhildens Abschiedsrückblick, ruht nicht be-schaulich aus, ist ein nötiges Stück der Geschichte.

9. Von dem und andrem will unsre nüchterne In-haltsangabe in § 4 keine Anschauung geben. Für alles,

was Stil und Stimmung heißt, halte man sich an die Heldenlieder der Edda; wir haben sie in formgetreuer Verdeutschung[1]. Oder man nehme das althochdeutsche Hildebrandslied, dieses einzige deutsche Überbleibsel altgermanischer Heldendichtung[2].

Da lernt man auch die Form dieser Dichtart kennen. Es waren stabreimende Verse, d. h. benachbarte Hebungen hatten — nach wohlabgewogenen Regeln — gleichen Anlaut, sie 'stabten' unter einander. Die stabtragenden Silben sprach man stärker als die übrigen, sie waren die Gipfel der Kette. Zugleich heftete der wiederholte Anlaut je zwei Kurzverse zusammen zu einer Langzeile:

Der Hengst neigt das Haupt ∸ | auf des Herrn Leiche.

Der dir nun den Waffengang weigert, ¦ wonach dich so wohl lüstet.

Die Silbenzahl der Verse wechselte stark, vier bis zehn Silben auf den Kurzvers, und sie fügte sich höchst mannigfach in den zweitaktigen Versrahmen: es entstanden eindringliche Dehnungen und anstürmende Auftakte; hier ein wuchtiger Kontrast, dort ein dröhnender Gleichlauf. Der angeborene Zeitfall der deutschen Sätze kam in nachdrucksvoller Steigerung heraus. Nirgends brauchte sich die natürliche Betonung zu krümmen unter einem Zwang des Versmaßes. Es war eine Form, nicht kindlich-arm, aber doch mit viel Freiheit, und im besten Einklang mit dem Sprachstoff wie mit dem tief erregten Dichterausdruck.

1 Edda, 1. Band Heldendichtung, übertragen von Felix Genzmer, Jena 1920.
2 Älteste deutsche Dichtungen, übersetzt und herausgegeben von Karl Wolfskehl und Friedrich von der Leyen, Inselverlag 1920, S. 2 ff.

Zu Strophenbau gab es nur Ansätze: nach der einzelnen Langzeile und nach dem Langzeilenpaar, in freier Folge, lagen die Einschnitte. Wurden die Lieder gesungen — einstimmig, zu gleichstimmiger Harfenbegleitung —, dann wiederholte sich die kunstlose Weise mit jeder Langzeile. Oft aber war das Lied gedacht für gehobenen Sprechvortrag, ohne Harfe, und dann überfluteten die Sätze mitunter die Schranke des Langzeilenpaars. Das alte Hildebrandslied zeigt uns diesen Zustand.

In Liedern solcher Gattung lebte die Heldensage bei den Franken und ihren Stammverwandten. Es war die vornehmste Dichtart, die diese Völker in heimischer Sprache kannten; bei aller Wildheit hatte sie hohen Flug, sie zielte auf Erhebung ebenso wie auf Unterhaltung und rührte an die ernstesten Kämpfe des Menschenlebens.

Auf Niederschrift waren die Lieder nicht berechnet; die Hofdichter, die Skope — so hießen sie in altdeutscher und altenglischer Sprache — waren des Lesens unkundig. So haben uns nur glückliche Zufälle einiges von dieser Kunst gerettet. Hätten wir Karls des Großen Liederbuch, so fänden wir darin wohl auch unser fränkisches Brünhildenlied.

10. Eh wir den weitern Schicksalen der Brünhildsage folgen, werfen wir einen Blick auf die Nachbarschaft dieses Stoffes.

Den meisten Haupthelden können wir eine Stamm=

oder Ursage zuweisen; von da haben manche um sich gegriffen. Ein paar wenige, und zu ihnen gehört Sigfrid, sehen wir, soweit uns die Quellen zurückführen, in mehreren Geschichten stehn. Die Brünhildfabel war Sigfrids Hauptsage: sie zeigte sein königliches Mannesalter und seinen Tod; sie prägte ihn zum vornehmen tragischen Helden. Aber auch Jugendtaten Sigfrids hatte die Dichtung ersonnen: es gab Jung-Sigfridlieder, kürzer und mit mehr abenteuerlichem Inhalt, mythischer Ausstattung.

Hat Sigfrid dort oder hier seinen Anfang genommen? Wir wissen es nicht.

Das eine dieser Lieder brachte die Erlebnisse beim Schmied und den Drachenkampf; ein zweites erzählte von der Gewinnung des Nibelungenhorts; ein drittes von einer verzauberten Jungfrau, die Sigfrid, der furchtlose, befreit.

Wir sahen schon, wie einiges von diesen Jung-Sigfridsagen herüberwirkt auf die Brünhildgeschichte: die Knechtschaft beim Schmiede, der Ruhm des Drachensiegs, die Hornhaut, der Albenhort, auch die Länderkenntnis des herumgetriebenen Recken. Die Brünhildendichter durften auf diese Dinge anspielen; sie nahmen die Jugendsagen als bekannt. Nur hüte man sich, in den vier Liedinhalten einen zusammenhängenden Lebenslauf zu sehen und die Brünhildsage nur als Ausschnitt einer sogenannten 'Sigfridsage' zu fassen. Die Erkenntnis, daß der Brünhildenstoff als dichterische Einheit durch die Jahrhunderte ging, ist geradezu ein Schlüssel zum Verstehn des Nibelungenlieds.

Auch über Sigfrids Vorfahren gab es Gedichte. Sigfrid selbst dachte man sich ja als Findelkind, als nachgeborenen Sohn; seine Eltern spielen in sein Leben gar nicht herein, ein Erbreich hatte er nicht. Aber königlichen Bluts mußte er sein, wie alle Helden dieser Art. Sigmund und Siglind, seine Eltern, waren ein fränkisches Fürstenpaar. Der Vater, Sigmund, trat in zwei Heldenliedern auf. In dem einen vollzog er, zusammen mit seiner Schwester Signiu, die Vater- und Bruderrache an dem verräterischen Schwager. Das zweite erzählte, wie den Bastardsohn Sigmunds, althochdeutsch Sintarvizzilo (altnordisch Sinfjötli), seine Stiefmutter vergiftete.

Das war die Dichtung von den ältern Walisungen (altnordisch Völsungar): so hieß diese Heldensippe nach König Walis, dem Vater Sigmunds, dem Namengeber und der Spitze des Geschlechts. Auch diese fränkischen Sagen kennen wir fast einzig aus isländischer Nacherzählung.

Mit Sigfrids und seines Söhnchens Tod war der Stamm der Walisungen erstorben. Aber von Sigfrids Witwe und ihren Brüdern, den Gibichungen, erzählte seit Alters eine weitere fränkische Heldendichtung; das war das Lied vom Burgundenuntergang, das den zweiten Hauptteil unserer Vorgeschichte ausmachen wird.

So grenzte der Brünhildenstoff nach vorn und hinten an andre Heldensagen an. Sieben lose zusammenhängende Liedinhalte, durch keinen beherrschenden Gedanken, keinen 'roten Faden' verbunden, bildeten einen 'Zyklus', die Sagenkette von den Walisungen und Gibichungen.

Von diesen Sagen müssen zweie, die von Sigmund, in Deutschland früh erloschen sein; in dem Schrifttum der Ritterzeit haben sie keine Spur gelassen. Zweien, der Brünhild- und der Burgundensage, erging es so gut, daß sie im großen Nibelungenlied unsterblich wurden. Ein mittleres Los fiel den drei Jung-Sigfridsagen. Nehmen wir dies rasch mit, weil unser Weg durch andere Gegenden führen wird!

Ein Unbekannter spät im 13. Jahrhundert dichtete diese Jugendabenteuer keck zu einer neuen Einheit um. Die erlöste Jungfrau ist — Kriemhild; Sigfrid kämpft sie dem Drachen ab; den Hort der Nibelunge erbeutet er im Drachenstein ... Dieses Jung-Sigfridepos erweiterte man später nach vorn um die Drachen- und die Hortsage in ihrer unvermischten Gestalt. Man kann sich denken, zu welch absonderlichen Doppelgängern dies führte: zweimal ein Drache, zweimal ein Zwergenhort ... Endlich, nach 1500, kam einer, der das kleine Buch auf weniger als die Hälfte zusammenstrich, fremde Flicken aus dem Nibelungenlied aufnähte und das ganze in den Spießbürgerton der Hans-Sachszeit umschrieb.

So, als Ergebnis dieser Leidensgeschichte, ist uns das Werk bewahrt. Es heißt der Hürnen Seifrid[1]. Ein 'Lied' ist er auf keine Weise; seine fernen Ahnen waren drei Lieder; er selbst ist ein Auszug aus einem Epos. Man liebte es damals, 'manch unnütz Wort zu vernichten', so daß man 'auf einem Sitzen möge hören Anfang und End'.

[1] Herausgegeben von Golther, Das Lied vom Hürnen Seyfrid, Halle 1911. Über die ausführlichere Vorstufe belehrt ein Darmstädter Pergamentblatt aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts: Bartsch, Der Nibelunge Not 1, XXV f. (1870).

Mit diesem scherenklappenden Verfahren hat man auch den Heros Sigfrid am Leben gehalten. Der Hürnen Seifrid erlebte Druck um Druck; er blieb ohne Unterbrechung bekannt. Das Nibelungenlied war zweihundertundfünfzig Jahre begraben.

Dieses Schicksal bezeugt am lautesten, wie das Gefühl für den ritterlichen Heldengeist erstorben war.

11. Kehren wir in heldischere Luft zurück!

Die Sagenkette von den Walisungen und Gibichungen kam noch als stabreimende Dichtung, spätestens im Anfang des neunten Jahrhunderts, nach Skandinavien. Das eine und andre ging schon bei der Einwandrung verloren, so die Unverwundbarkeit Sigfrids, die Jagd und was mit ihr zusammenhängt. Auch von den Orts- und Volksnamen blieben nur Rhein und Frankenland haften. Den Personennamen gab man zum Teil den entsprechenden nordischen Laut: Gunnar für Gunther, Högni für Hagen, Gjuki für Gibiche; zum Teil ersetzte man sie durch anklingende Namen: Sigurd für Sigfrid, Guttorm für Gotmar. Der Name Grimhild ging über auf die Mutter, und die Tochter hieß nun, mit Anklang an Gunther, Gudrûn (aus Gunth-rûn).

Mehr als vierhundert Jahre haben norwegische und isländische Dichter und Prosaerzähler weitergedichtet an diesen fränkischen Sagen, die den Ehrenplatz bei ihnen einnahmen. Unsre Brünhildsage im besondern entwickelte sich hier kräftiger als im Süden: sie wuchs aus in mehrere neue 'Sagenformen', Umbildungen von Dichters Hand.

Einzelheiten entlehnte man noch spät, bis nach 1200, aus deutscher Sage, wogegen Einwirkung nordischer Lieder auf die Spielleute Deutschlands kaum je zu erkennen ist.

Drei besondre Kräfte wirken in diesem Umdichten der Nordländer. Man wollte erstens die abgerundeten Liedstoffe verknüpfen. Sigurd erbt von dem Vater Sigmund das Schwert und damit die Aufgabe der Vaterrache; die Mutter tritt nun in die Jugend des Sohnes handelnd ein. Brünhild machte man zur Schwester Etzels; eine zweite Schwester, Oddrun, erfand man, die gegen des Bruders Verbot dem Witwer Gunther ihre Liebe schenkt. So war Etzels Feindschaft mit dem dreifach Verschwägerten unterbaut. Folgenreicher war dieser Schritt: die von Jung-Sigurd entzauberte Heldin setzte man der Brünhild gleich. Der Größte der isländischen Nachblüte, nach 1100, formte es so: Sigurd hat der erlösten Brünhild Treueide geschworen, dann berückt ihn Gunnars zauberkundige Mutter mit einem Vergessenheitstrank, so daß er um Gudrun freit und seine Verlobte dem Gunnar gewinnt. Diese Sagenform mit 'Vorverlobung' und Treubruch wurde auf Island gegen Ende die herrschende. Die Forscher haben sie lange für die ursprüngliche gehalten; denn sie vertrauten sich der jüngsten Quelle an, auch bestach sie dieser romanartig weite Zusammenhang. Aber die weiten Zusammenhänge sind in unsrer Heldendichtung immer das Spätere; das ist einer der zuverlässigsten Leitsterne der Forschung.

Zweitens haben nordische Dichter den mythischen Einschlag der Sagen verstärkt. Als Goten, Franken

und andere Stämme im Süden ihre Heldensage schufen, hatten sie das Taufbecken schon hinter sich oder standen nahe davor: mit Alben, Riesen, Unholden, den Geschöpfen des 'niedern Mythus', mochte man sich noch abgeben; die Gottheiten der beiden Lager waren in solcher Übergangszeit verfänglicher; die ließ man aus. Und nun erlebten diese Sagen, im Norden angesiedelt, noch sechs Menschenalter amtlichen Heidentums, und auch unterm Krummstab hielt Island seine Götter als Dichtungswesen fest. So ist mehr als eine der deutschen Heldengeschichten dort oben noch zu einem Schmuck aus dem höhern Mythus gelangt.

Die von Sigurd erweckte Jungfrau wurde zur Walküre: den Zauberschlaf hat ihr Odin, ihr Gebieter, zur Strafe auferlegt. Später zog man Odin greifbarer in Sigurds Erlebnisse. Der einäugige Langbart steht auf umbrandeter Klippe, stillt den Sturm und gibt seinem Schützling Lehren. Das wundervolle Schwert, womit Sigurd seine Großtaten tut, ist Odinsgabe; der Gott hat es schon dem Vater verliehen, und der hat es geführt, so lange es Odins Wille war. Sigurd und sein Vater wurden Odinshelden. Das Ende war, daß der halbdunkle Gott zum Stammvater und zum wiederkehrenden Helfer und Heimholer der Völsungen wurde. Bemerkenswert aber, zwei Hauptsagen der Kette, unsre Brünhild- und Burgundensage, blieben bis zuletzt unnahbar für diese Götterromantik.

Am weitesten griff das dritte: das Streben nach seelischer Vertiefung, nach reicherer Anlage der innern Kämpfe. Neue Dichtarten mit viel beschaulicher Rede dienten einem grübelnden Zerlegen der Leidenschaften.

Brünhild zeichnete man jetzt als die unbefriedigt Liebende; ihre Eifersucht, einst nur im Keime vorhanden, fand bewußte Klänge (§ 78). Wo jene Erfindung mit dem Verlöbnisbruch dazukam, entband sie weitere Töne des Liebes- und Eheromans. Einen Gipfel der Nibelungenpoesie ersteigt der kühne, neuzeitlich gestimmte Auftritt des Großen Sigurdliedes, wo sich Sigurd und Brünhild in herzquälender Auseinandersetzung ihre Anklagen und Entschuldigungen vorrechnen, bis endlich Sigurd bekennt: Ich habe dich immer geliebt! es war immer wieder mein Schmerz, daß du nicht mein Weib warst! Ich unterlag einem Truge. Mein Wunsch wäre noch, daß wir ein Bett bestiegen und du würdest mein Weib! — Worauf Brünhild das alte, einst an Gunther gewendete Wort spricht: 'Ich will nicht zwei Männer haben in einer Halle' und fortfährt: Eher laß ich das Leben, als daß ich Gunnar betrüge . . . Ich will weder dich noch einen andern. — Sigurd weiß, daß sie seinen und ihren Tod beschlossen hat. Er geht davon, so gepreßten Herzens, 'daß sich löste dem Kampffrohen entzwei an der Seite das erzgewobene Hemd': ein Bild, das auf die Isländer starken Eindruck machte; eine der schönsten Familiensagas hat es nachgeahmt[1].

Man muß der Versuchung widerstehn, solche nordische, zumeist isländische Schößlinge dem Stammbaum der deutschen Sage einzupflanzen. Wie oft hat man einen tunlich vollständigen, sauber geordneten Lebenslauf Sigfrids zurechtgemacht: was wir in keinem deutschen Denkmal finden und auch bei den Isländern

---

1 Die Geschichte vom Skalden Egil, übertragen von Felix Niedner, Jena 1922 (Sammlung Thule Band 3), S. 227.

erst im 13. Jahrhundert; und in diesem Lebenslauf glänzten Vorverlobung und Vergessenheitstrunk, als wären sie älteste deutsche Sage! Man hat sogar den Nibelungendichter getadelt oder bedauert, weil er sich diese wertvollen Stücke habe entgehn lassen! . . .

Dieses ganze Weiterdichten der Nordleute vollzog sich in den Kunstformen des stabreimenden Liedes und — vom 12. Jahrhundert ab — des Prosawerks, der Saga. Epen, wie das Nibelungenlied, blieben dem Norden fremd. Das abschließende Denkmal der isländischen Nibelungendichtung, etwa zwei Menschenalter jünger als die Schöpfung unseres Österreichers, wurde ein Prosaroman, der eine Menge alte und junge Liedinhalte nebst ihren Zutaten geschickt an einen Faden reiht. Es ist die Völsungasaga, die 'Geschichte der Walisunge'[1]; für die Sagenforschung ein Sammelbecken, worin die Niederschläge jahrhundertelangen Dichtens über- und durcheinander gelagert sind.

12. In Deutschland geschah es im 9./10. Jahrhundert, daß die Heldendichtung den Stabreimvers mit dem Reimvers vertauschte. Das war eine sanftere, weit eintönigere Form, stammte aus dem römischen Kirchengesang und legte sich deutschen Lauten an wie ein zu enger Schuh dem Fuße.

Mit dem neuen Verse kam eine zahmere, dünnere, gemütlichere Sprache, kamen geschmeidigere und bereicherte Melodien: sie umspannten nun zwei, durch den Reim verbundene Langzeilen.

[1] Verdeutscht von Edzardi, Die Saga von den Volsungen und Nibelungen, Stuttgart 1881.



Die Urheber dieses Umschwungs waren die Spielleute, die fahrenden Gaukler: die nahmen dem höfischen Skop, dem Mitglied des Leibgefolges, die Pflege der Heldendichtung ab. Es war ein Niederstieg vom Kriegeradel zum gewerbtreibenden Volke. Doch ging der Geschmack der Hörer und Brotgeber — weltlicher und geistlicher, in Palast, Dorf und Kloster — noch so entschieden auf das ernsthaft Heldenmäßige, daß unsre Stoffe oft altertümlich herb blieben bis in die Ritterzeit. Man darf nicht glauben, der Fahrende habe bewußt und durchgängig aus den Heroensagen leichte Unterhaltungsware gemacht.

Auch so lag es nicht, daß erst der christliche Geist, der seit dem 10. Jahrhundert erstarkte, das 'rein Menschliche' hereinbrachte — an Stelle des Mythischen. War doch die Brünhildsage, wie die meisten ihrer Schwestern, ein Menschenschicksal. Menschliche wie mythische Züge hat der jüngere Geschmack vielfach gewandelt, aber wahrlich nicht so, daß er Zauberfabeln zu Trauerspielen verinnerlichte!

Das einstige Lied konnte sich herüberhäuten in den neuen Stil. Und dann griff da und dort einmal ein Spielmann ein mit einer neuen Erfindung, einer Anpassung an den Zeitgeschmack: diese Strecke wurde neugemeißelt, jene gefiel nach wie vor und blieb wie zu Urväterzeiten. Das 'Zersingen', wie man es bei den Volksliedern, den Soldatenliedern nennt, das ziellose, halb willenlose Abschleifen und Mischen der Texte: dies tritt an Bedeutung zurück. Was die neuen Sagenformen hervorbrachte, waren überlegte Änderungen: kühn schöpferische und ängstlich flickende, vertiefende

und verflachende, jenachdem. Das Lied schritt von einer Fassung, von einer Auflage gleichsam, zur nächsten, alles noch in schriftlosem Zustand: ein wandelbares und zugleich dauerhaftes Gebilde. Aber die Auflagen glichen sich Jahrhunderte lang fast wie freiere Abschriften eines Textes; und nur selten kam eine Umdichtung, die eine merklich neue Stufe herstellt.

So sehen wirs an den bewahrten Liedern von Hildebrand; so müssen wirs voraussetzen für unser Brünhildenlied.

Lange Zeit war das gereimte sangbare Heldenlied das Gefäß der deutschen Heldensage. Wir hüten uns wohl vor dem Namen Ballade! Die richtige Ballade ist das Tanzlied erzählenden heldischen Inhalts: sie taucht nach 1200 als etwas Neues auf, ein Kind der Ritterkreise; sie hat ihren eignen hingehauchten, tänzerischen Stil, durchflochten von lyrischen Kehrreimen: weit verschieden von den Vortragsstücken, die der Spielmann seinen Hörern vorsang. Nur in nordischen Ländern sehen wir die Sagen des Nibelungenkreises als Balladen umlaufen. In Norwegen zuerst, scheint es, im 13. Jahrhundert, hat man sie in diese jüngere Kunstform gebracht. Deutsche und isländische Quellen rannen in diesen Tanzliedern zusammen, und es gab wunderlich schwebende Sagenbilder. Bei dem Fischervölkchen der Färöer — zwischen Schottland und Island — hat das Reigenlied bis auf unsre Tage die alten Heldengeschichten am Leben erhalten. Aus Deutschland haben wir keine Spuren derartiger Balladen; da pflanzte sich die Heldensage in dem stoffreicheren Spielmannsliede fort[1].

[1] Die nordischen Nibelungenballaden sind verdeutscht in dem Werke von August Raßmann, Die deutsche Heldensage und ihre Heimat (Hannover 1803) 1,295 ff. 2,107 ff.

Die zweite Stufe der Brünhildsage

13. Viele hundert Jahre durch fehlen uns alle Zeugnisse für die Entwicklung unsres Liedstoffes. Erst aus dem Ende des 12. Jahrhunderts, schon aus der Lebenszeit des Nibelungendichters, stammt eine Fassung des Brünhildenlieds, die uns leidlich erkennbar wird. Es ist die Fassung, die unserm Österreicher als Quelle gedient hat.

Da sind wir also aus der heroischen Völkerwanderung in das ritterliche Hochmittelalter herabgekommen.

Dieses jüngere Brünhildenlied wurde um 1250 herum vorgetragen bei den sächsischen Kaufleuten zu Bergen in Norwegen. Das damalige Norwegen war aus auf südliche Rittermären, welsche und deutsche; modische Gegenstücke zu den Heldensagen, die man draußen auf Island sammelte. So saß unter den Hörern des Brünhildenlieds ein geschichtenbegieriger Nordmann, der hat den Inhalt des Liedes in prosaischer Nacherzählung einverleibt einer großen Sagensammlung in altnordischer Sprache, der Thidrekssaga, d. i. Geschichte Dietrichs von Bern[2].

Wieder kommt uns hier das nordische Schrifttum zu Hilfe! Dieses Prosawerk von 1250 erweist uns für das jüngere deutsche Brünhildenlied ähnliche Dienste wie die Eddagedichte für das alte fränkische Lied.

Vieles freilich in dieser nordischen Nacherzählung ist verstümmelt oder verschoben. Nur unter steter Rücksicht auf das Nibelungenlied hier, die Edda dort gelangen wir dazu, den Inhalt des deutschen Gedichts nachzuzeichnen. Ein wenig hilft uns dabei eine Ballade von den Färöer und ein in Rußland verbreitetes

---

[2] Deutsch durch F. H. von der Hagen, Altdeutsche und altnordische Heldensagen, 2 Bände (3. Ausgabe Breslau 1872).

Märchen, das 'Brautwerbermärchen'[1]: beide haben, über Zwischenstufen, aus unserm spielmännischen Brünhildenlied geschöpft. Eine Einzelheit, der Falkentraum der jungen Kriemhild, der uns aus den Nibelungen so bekannt geworden ist, taucht überraschend auf in der Edda, in einem der jungen Nachzügler, die auf Island um 1200 entstanden: dem 'Traumlied', bewahrt in der Prosaumschrift der Völsungasaga. Dieses ritterlich-minnigliche Bild von dem Jungfräulein und dem goldbebänderten Jagdfalken, der den künftigen Geliebten bedeutet, ist nicht auf der nordischen Insel gewachsen, aber auch nicht aus dem großen Nibelungenepos bezogen: wir sehen hier, daß unser schriftloses Brünhildenlied schon früh eine Welle warf bis zur Ultima Thule. Sein Kriemhildentraum fiel den traumfrohen Isländern in die Ohren; ihn hat dann auch ein Sagamann frei nachgeahmt im Eingang einer der Bauerngeschichten[2].

14. Die Neuerungen unsres Liedes gegenüber der alt-fränkischen Sagenform (§ 4) sind mannigfach. Wieviel davon schon auf frühere Spielleute entfällt, wissen wir nicht. Doch sind die meisten Eingriffe in die Fabel so unter einander verkettet, daß man gern an e i n e n Urheber denken wird. Ob dies nun derselbe war, der die jungen Zierate hinzubrachte, also der Mann der Stauferjahre, der letzte Vorläufer von Nibelungenlied Teil I, bleibt offen.

1 Vier Fassungen verdeutscht bei August von Löwis of Menar, Russische Volksmärchen, Jena 1914, Nr. 19—22.

2 Die Geschichte von Gunnlaug Schlangenzunge, in den Vier Skaldengeschichten, übertragen von Felix Niedner, Jena 1914 (Sammlung Thule Band 9).

Von den Namen sind Gibiche und Gibichunge erloschen; die Könige und ihr Volk heißen Burgonden, mit rheinischer Lautgebung (wie Wonde für Wunde usw.). Gotmar war ersetzt durch Gernot, Grîmhild verschoben zu Kriemhild: diese beiden Änderungen gehen hoch hinauf (§ 32).

Dagegen fragt sich, ob schon das Lied oder erst unsre Nibelungen dem Beinamen Hagens die Form 'von Tronege, Tronje' gegeben haben. Früher hieß Hagen 'von Troja'. Ältester Zeuge dafür ist Eckeharts Waltharius: seine Wendung 'Hagano, aus trojanischem Stamm entsprossen' umschreibt die Formel 'Hagen von Troja'. Es ist eine Anspielung auf die Gelehrtenfabel von der trojanischen Abkunft der Franken; den Bissen Chronistengelehrsamkeit konnte auch ein deutscher Skop oder Spielmann aufschnappen. Hagen sollte sich damit als Franke von seinen burgundischen Herren abheben. Wenn die jüngere, uns erst seit dem Nibelungenlied bekannte Form 'Tronege' nicht einfach eine lautliche Entgleisung ist, soll sie wohl auf irgend eine rheinische Burg zielen, die man dem Dienstmann des Wormser Königs als Lehen zuschreiben konnte.

15. Tief umgestaltet war die Gewinnung Brünhildens und damit die ganze Rolle der Heldin.

Die kühn überwirklichen Bilder des Flammenritts und Gestaltentauschs müssen zu irgend einer Zeit unmöglich erschienen sein. Man ließ sich das nicht mehr bieten. Als Freierprobe setzte man Kampfspiele ein: wer um Brünhild wirbt, muß sie in Steinwurf, Sprung

und Gerschuß überwinden. Dem ist Gunther nicht gewachsen: Sigfrid, durch eine 'Tarnkappe' (einen unsichtbar machenden Mantel) verborgen, tut die Arbeit, Gunther führt nur die Gebärden aus, und Brünhild läßt sich täuschen.

Irdischer ist der Hergang damit geworden, auch kleiner, und hat doch an äußrer Glaubhaftigkeit nicht einmal gewonnen!

Und nun stelle man sich klar vor Augen: Auf die alte Freierprobe, den Flammenritt, folgte ohne weiteres das Beilager Sigfrids in Gunthers Gestalt. An die neue Freierprobe, die Wettspiele, schloß dieser Auftritt nicht mehr an, — auch dann nicht, wenn man sich die Wettspiele noch mit dem Gestaltentausch statt der Tarnkappe denkt; denn ein sofortiges Beschreiten des Bettes, ohne Raum für das Auswechseln der Gestalten, vertrug sich unmöglich mit dem ritterlichen Schauspiel der Kämpfe im Burghof.

Also das Beilager Sigfrids war entwurzelt. Sollte man es streichen? Das ging nicht wohl. Dieser Auftritt, in sich eindrucksvoll, trug den weitern Ablauf: den Vorwurf 'Kebse' aus Kriemhildens Mund mit dem Ring als Beweisstück. So mußte man das Beilager festhalten und eine neue Begründung dafür finden, die sich mit den Wettkämpfen einigte.

Spielmannsphantasie geriet auf den Gedanken: Brünhild ist noch nicht besiegt, denn sie ist die überstarke Jungfrau, der nur der gewaltigste Held seine Liebe aufzwingen kann. Sie weigert sich dem Gunther in der Brautnacht; Sigfrid muß zum zweitenmal helfen — ihm, dem Schwurbruder, muß Gunther die

ganze Vollmacht erteilen: in Gunthers Nachtgewand besteigt er das Lager, ringt mit der Starken und raubt ihr mit dem Magdtum ihre überweibliche Kraft. Eine Nacht lang teilt er, unerkannt, ihr Lager.

Dies aber war der alte, nicht zu entbehrende Auftritt! So hatte man ihn für den neuen Zusammenhang gerettet.

Allein, das trennende Schwert war verschwunden! Mit der neuen Begründung war ein neuer Geist eingezogen . . . . Dieser Spielmann und seine Hörer trauten den Königen der Vorzeit eine Läßlichkeit zu, die den alten Hofdichtern unvorstellbar gewesen wäre.

Auch an einleuchtender Klarheit hat der Hergang verloren. Weshalb versagt sich Brünhild dem Manne, der anscheinend ihre Bedingung erfüllt und den sie in aller Form als Eheherrn anerkannt hat? Denkt sie in dauernder Scheinehe neben Gunther zu leben? — Man darf hier nicht fest zugreifen. Der nordische Nacherzähler huscht über die Schwierigkeit weg, und der gewissenhaftere Österreicher quält sich mit einer neuen Erklärung ab: Brünhild will erst wissen, wie es um Sigfrids angebliche Unfreiheit stehe (§ 76). Schon in unserm Liede muß es hier brüchig ausgesehen haben.

Bestehn bleibt Sigfrids Freundestreue: er handelt nach Gunthers Willen, und seine Schuld ist, nach wie vor, nur der Übermut mit dem Ringraub und dem Plaudern vor der Gattin.

Auch in Gunthers Brautnacht wirkt der niedrigere Geschmack. Das Lied erzählt, wie Brünhild den unerwünschten Bräutigam knebelt und an einen Pflock hängt. Dort muß er bleiben bis zum Morgen. 'Und

die nächste Nacht und die dritte ging es ebenso.'

Dergleichen hätte der Skop nicht über die Lippen gebracht. Hier fühlen wir den Niederstieg zu Leuten, die im Nebenamt auch Possenreißer und Taschenspieler waren.

Bei alledem ist der alte Szenenbestand, dem Umriß nach, ziemlich treu gewahrt: erst die gefährliche Freierprobe, dann Sigfrid als Brünhildens Bettgenosse. Nur hingen diese zwei Glieder einst innig zusammen. Jetzt ist es gespalten in zwei ursächlich und zeitlich getrennte Handlungen: die zweite, Sigfrids Hilfe in der Kammer, hat ihren selbständigen Anlaß, das erneute Sträuben der Jungfrau; in die Mitte schieben sich die drei Leidensnächte Gunthers — auch diese, als Zeitglieder betrachtet, das Fortleben von Sigfrids drei Beilagernächten. Der seelische Gehalt aber dieser Bilderfolge ist schmerzlich verwandelt.

16. Noch weiter streckte diese verhängnisvolle Neuerung: den Frauenzank und die Klage vor Gunther zog sie in Mitleidenschaft.

Brünhildens Anklage 'Sigfrid hat mich und dich betrogen!' hatte keinen Sinn mehr: Gunther weiß, daß er nicht betrogen ist, und den Betrug an Brünhild hat er selbst gewollt. So legte man das Gewicht darauf: Sigfrid hat das Geheimnis veruntreut, und Kriemhild hat vor Zeugen die Schwägerin entehrt.

Einst war es so, daß Brünhild im Gespräch unter vier Augen ihren Lebensstolz einstürzen sah: an den Mann, der nicht der Erste von allen war, hatte man sie verkuppelt! Jetzt brachte der Frauenzank, und

was ihm folgte, den Trug bei der Freierprobe kaum mehr zur Sprache. Das Nibelungenlied hat keine Spur davon; die Saga ebensowenig, aber sie mußte hier schweigen, weil sie die Freierprobe verloren hat. Doch wohl schon in der Quelle spitzte es sich zu auf das ehrabschneiderische Ausplaudern des zweiten Geheimnisses, des Vorgangs in der Schlafkammer. Um diesen Vorgang wußte zwar der Ehemann — aber die Anderen solltens nicht wissen! Es ist eine Demütigung vor den Leuten.

Darum mußte der Zank der Schwägerinnen nun auf belebter Bühne erfolgen: nicht mehr im Bade, sondern in der Halle, ein Streit um den Ehrensitz. Auch ihre Beschwerde und Racheforderung erhebt Brünhild nicht mehr in geheimer Zwiesprache mit ihrem Manne, sondern im Beisein Hagens: eine zeichnende kleine Verschiebung; der Frauenzank in seiner neuen Gestalt hatte das Geschehene entschleiert und zur Angelegenheit des Hofes gemacht.

Auch darin zeigt sich die verflachte Gesinnung: Brünhild nimmt es ohne Anstoß hin, daß ihr Gemahl sie einst dem Andern hingab. Sie bleibt ruhig Gunthers Königin. Wir verstehn, daß für diese Brünhild das heroische Selbstgericht zu groß, zu hoch war! Die Demütigung vor den Leuten war mit Sigfrids Tod genugsam beglichen. Brünhildens Abschiedsrede, einst der feierliche Schlußsatz, verschwand: den toten Helden von der Verleumdung zu reinigen, dies kam ja nach dem neuen Zusammenhang nicht mehr in Frage.

Dafür bringt der Nordmann einen vortrefflichen kleinen Auftritt, der in den Sagenbildern der Edda

noch keinen Raum gehabt hätte. Der deutsche Liedermann — war es der letzte oder schon ein früherer? — mag dieses Stück wohl als Ersatz der Abschiedsrede gedichtet haben; es erfüllt eine ähnliche Aufgabe im Bau der Fabel. Brünhild geht den heimkehrenden Jägern entgegen, beglückwünscht sie zur guten Jagd und fordert sie auf, den Leichnam in das Bett der Kriemhild zu werfen: 'umarme sie ihn nun als Toten! denn jetzt ist ihm geworden, was er verdient hat, ihm und Kriemhild!' Dies wird Brünhildens letzte Rede im Lied gewesen sein: gut heldisch, der haßvollen Rächerin würdig, aber ohne die tiefe Seele des alten Schlusses.

Brünhildens Auflachen als Antwort auf den Jammerschrei der Witwe fiel dann weg. Nach Kriemhildens Klage kam, wie in der Urform, das frohe Zechen der Mörder. Dann trat Kriemhild noch einmal auf, sieh § 18. Es endete mit Sigfrids Bestattung.

Ein Ausblick auf Fortsetzung, auf Rache der Witwe, tut sich bei dem nordischen Nacherzähler nicht auf.

17. Die besprochenen Neuerungen hängen alle unter sich zusammen. Man hat den Eindruck einer Masse, die ein Stoß an einer Stelle ins Rutschen brachte, und die sich dann neu gelagert hat. Die eine Stelle ist der Flammenritt. Die Ersetzung dieses Wunderbaren durch die nüchterneren Kampfspiele war der bewegende Stoß. Wie die Teile sich neu lagerten, sich anpaßten an den neuen Grund, dies verrät einigen Kunstverstand; da steht doch wohl ein Dichterkopf

dahinter. Das Überkommene hat er haushälterisch geschont, soweit es ging.

Seine pöbelhaftere Sinnesart gab zwar dem neuen Gemälde die Farbe, aber schuld an der Veränderung war sie nicht. Jener Gedanke von der spröden Braut, die ein Dritter niederringen muß, kam augenscheinlich nur als Notbehelf herein: mit diesem Stützbalken wollte man die überlieferte Geschichte beisammenhalten. Also das Bedürfnis des epischen Aufbaus steuerte voran, und im Schlepptau folgte der neuere Menschenblick des Umdichters.

So geht es bei aller überlieferungsstarken Kunst: das Dichtwerk stellt von sich aus seine Ansprüche, es hat ein gewisses Eigenleben; wieviel von der Denkart der jüngeren Zeit hereinsickern kann, hängt von Zufällen ab.

Durch die neue Freierprobe, auch die nächtlichen Ringkämpfe, hat sich das Bildnis der Brünhild verschoben zum Kraftweibe. Ihr Heldentum liegt weniger in der Gesinnung als in der Leibesstärke. Das ist jüngerer Stil. Die altgermanischen Helden waren keine Athleten. In der breiten Schilderung des Nibelungenlieds hat Brünhild etwas von einer Fabelriesin: vier Mann schleppen ihr mit Mühe den drei Spannen dicken Schild herbei. Ähnliches hatte der König Rother vom Riesen Asprian gesagt. Das russische Brautwerbermärchen bekräftigt, daß diese Linien schon in unserm Brünhildenlied angelegt waren. Wie weit das Lied im einzelnen ging, wissen wir nicht, weil der Nordmann den ganzen ersten Teil schlecht nacherzählt und statt der Waffenspiele eine matte Anleihe aus nordischer Sage bringt.

18. Nach dem neuen Verlauf sehen wir Brünhild zwar öfter und lebhafter beschäftigt: einst verhielt sie sich leidend bis zum Frauenzank. Aber als Schicksal hat sie verloren. Sie hat aufgehört, die Sage seelisch zu beherrschen. Dafür hat ihre Gegnerin an Deutlichkeit gewonnen. Es lag dem jüngern Geschmack, die menschlichere, die liebende und leidende Frau zur Geltung zu bringen. Hier hat aber eine fremde Quelle mitgeholfen; vor einigen Jahren hat Samuel Singer dies erkannt. Ein französischer Heldenroman, Daurel und Beton — uns nur in provenzalischer Nachdichtung bewahrt — erzählte die Ermordung eines Fürsten auf der Jagd und die herzbrechende Klage der Witwe. Diese Ähnlichkeit mit der deutschen Sage bewog unsern Spielmann, mehreres aus dem welschen Gedicht zu entlehnen, fast lauter gefühlvollere Züge, die das Bild der Kriemhild bereicherten: namentlich den wehmütigen Abschied vor der Jagd mit der bangen Ahnung der Fürstin; dann die Anklage, die die Witwe vor der Menge, über der enthüllten Leiche, erhebt. Dinge, die uns in der reicheren Ausführung des Nibelungenepos bekannt sind. Dies waren zwei neue Szenen in dem Aufbau des Liedes. Die zweite gab der Kriemhild das letzte Wort. Einst gehörte der sterbenden Brünhild der Ausgang. Als frohlockende Siegerin ist sie dessen nicht mehr würdig. Sigfrids Tod muß sich in der leidenden Frauenseele spiegeln, und dies ist nur noch Kriemhild.

Aber auch den ersten Klang hat Kriemhild erhalten. Der ritterliche Minnesang regte einen neuen Eingang an, den schon erwähnten Kriemhildentraum:

das junge Mädchen erzählt seiner Mutter Ode (Uote) den Traum, wie sie einen schönen Falken mit vergoldetem Gefieder hegte, bis zwei Adler ihn zerkrallten. Das seherische Vorspiel beleuchtet die Sage sogleich von der neuen Heldin aus.

Mittelbar hängen auch diese Zutaten noch zusammen mit der Hauptneuerung. Brünhild war kleiner, flacher geworden; es entstand Raum für regeren Anteil an Kriemhild, und dieser Anteil trieb die neuen Auftritte hervor.

Wir dürfen wohl annehmen, der Verfasser des Liedes wußte, daß in einer andern Dichtung Kriemhild ihren Sigfrid rächt; mit andern Worten, die Burgundensage — in ihrer jüngern, oberdeutschen Gestalt — wird er gekannt haben. Doch hätte er auch ohne diese Kenntnis so erzählen können, wie er es getan hat.

19. Noch andre ausmalende Züge sind herzugekommen. Dieses junge Brünhildengedicht war vielleicht doppelt so lang als der stabreimende Vorgänger und in seiner Erzählweise gemächlicher. Es war ein ausnehmend stattlicher Vertreter der reimenden Heldenlieder. Doch brachte es außer Mutter Uote keine einzige neue Gestalt, es bot auch keine Schilderungen von Hoffesten und dergleichen. Auf der Bühne sah man fast durchweg nur ein paar wenige Menschen, und die Handlung schritt schlank und stetig vorwärts. Es war immer noch ein richtiges Lied, das der Spielmann aus dem Gedächtnis vorsang.

Die Versform waren die gepaarten Langzeilen (§ 12).

Einzelne dieser Zweizeiler blicken durch die nordische Prosa und die Langstrophen des Nibelungenlieds noch durch, zum Beispiel:

Nach den letzten Worten der Brünhild, vorhin § 16:

Von grôzer übermüete muget ir hœren sagen:
in Kriemhilde kamere hiezen si den tôten tragen.

Aus Kriemhildens Klage über dem Toten, vgl. § 110:

Wie wurde du sô wunder? jâ bistu ermorderôt!
wesse ich, wer iz het getân, dâ müeste ez wesen sîn tôt[1].

Weitere Fälle bringen wir in § 56, 72 und 74.

Nur vermuten kann man, das Lied wurde im Rheinland, bei den Franken — in der alten Heimat unsrer Sage — verfaßt von einem Spielmann mit einiger Bildung, der welsche Gedichte kannte. Die fremde Quelle und der ritterliche Falkentraum weisen auf das ausgehende 12. Jahrhundert. Aber wir brauchen kaum mehr zu betonen, daß an Neudichtung nicht zu denken ist! Die Mehrzahl der Auftritte ging, wenigstens im Kerne, bis auf die erste Stufe hinauf; einige Stücke — so der Eingang bis zur Werbungsfahrt und dann besonders die Jagd mit Sigfrids Tod — bestanden wohl noch vorwiegend aus dem Merowinger Granit. Von den altertümlichen Lebensformen war viel bewahrt, auch von dem rauhen und tragischen Geiste. Erniedrigt waren Gunther und Sigfrid in ihrem Verhalten zu Brünhild. Am meisten war geändert an den zwei Frauengestalten, und zwar zu Ungunsten der Brünhild, zu Gunsten der Kriemhild.

[1] „Wie wurdest du so wund? Du bist gewiß ermordet! Wüßt ich, wer es getan hat, so müßt es sein Tod sein!“



20. Wenige Jahre später schritt der donauländische Spielmann, der Dichter unsrer Nibelungen, an sein Werk, und da wurde das eben betrachtete Lied die eigentliche Quelle für seinen ersten Teil.

Dieser Österreicher wollte grundsätzlich Neues geben. Einmal, diese Sage von Brünhildens Gewinnung und Sigfrids Tod, die wollte er als erste Hälfte eines umfassenderen Werkes behandeln; die zweite Hälfte sollte die Sage vom Burgundenuntergang sein. Zweitens aber, was ihm vorschwebte, war kein Lied, auswendig zu singen und auf einen Sitz anzuhören, sondern ein Buch, vom Pergament abzulesen, eine lange, abendefüllende Verserzählung, ein Epos.

Denn mittlerweile hatte sich das Bild der deutschen Dichtkunst bereichert, hatte die alte Heldensage eine neue Kunstform erworben. Der Schritt vom Heldenlied zum Heldenbuch war geschehen, und unserm Österreicher kam sein zweiter Stoff, die Burgundensage, bereits in Gestalt eines Buches zu.

Hier verlassen wir den ersten Strang unsrer Vorgeschichte und nehmen den zweiten auf, die Geschichte des Burgundenuntergangs.

Die älteste Gestalt der Burgundensage

21. Im 5./6. Jahrhundert erwuchs im fränkischen Heldensang ein Lied vom Untergang der Burgundenkönige am Hunnenhof und vom Tode des Hunnenherrschers Attila.

Diesem stabreimenden Gedicht erging es zunächst ähnlich wie dem Brünhildenliede: in seiner deutschen

Urgestalt ist es uns verloren; es fand aber seinen Weg nach Norwegen und Island, und in der isländischen Lieder-Edda haben wir zwei Fassungen des Stoffes: das ältere, kürzere Atlilied, das der eingewanderten Sagenform naheblieb, und das jüngere, große Atlilied, worin ein Grönländer des 11. Jahrhunderts die Geschichte ausbaute mit neuen Anleihen aus deutscher Dichtung. (Atli ist die nordische Form von Attila, Etzel.)

Unsern Ausgangspunkt, die alt-fränkische Sage, gewinnen wir in der Hauptsache aus dem ersten dieser Lieder. Einige Neuerungen müssen wir rückgängig machen, einige Verluste ersetzen, wobei die späteren deutschen Denkmäler uns leiten.

Dann bekommen wir diesen Umriß der alten Burgundensage. Den Namen geben wir wieder die mittelhochdeutsche Lautung.

22. Die Gibichunge, die burgundischen Könige zu Worms, haben ihre Schwester Grimhild, die Witwe Sigfrids, an Etzel, den mächtigen Hünenkönig, vermählt. Sie hat von ihm zwei Söhnchen, Erphe und Orte. Die Wormser sind die Herren eines reichen Hortes; es ist der Nibelungenschatz, der nach Sigfrids Morde an sie kam. Gunther und Hagen — der ist hier als Halbbruder der drei Gibichunge gedacht, als Sohn eines Alben und der Königin — Gunther und Hagen haben das Gold im Rheine geborgen und sich zugeschworen, das Versteck geheim zu halten, solange der eine den andern am Leben wisse.

Das Lied setzt damit ein, daß Etzel, nach dem Horte seiner Schwäger lüstern, einen Boten nach Worms

schickte, sie an seinen Hof zu laden. In der Halle, beim Weingelage, brachte der Bote seinen Auftrag vor; er versprach den Fürsten unermeßliche Gaben und Ehren von seinem Herrn. Hagen mißtraute und riet ab. Gunther aber rief, eher sollten Wölfe und Bären über das Nibelungenerbe schalten, als daß er feige die Fahrt versitze; dem Halbbruder warf er vor, er arte nach seinem Vater, dem unheldischen Alben. Da ergrimmte Hagen und gab nach.

Unter dunklen Ahnungen geleitete man die vier Fürsten mit kleinem Gefolge hinaus. Sie setzten über den Rhein und ruderten so gewaltig, daß Riemen und Pflöcke barsten; dann stieß Hagen das Boot in den Strom hinaus: auf Rückkehr zählte er nicht.

Drüben an der Hünenmark trafen sie einen schlafenden Krieger: den hatte Grimhild entgegengeschickt, ihre Brüder zu warnen. Nach langem Ritt hatte er am Strome Tage und Nächte gewacht und war dann in Schlaf gefallen: seine Warnung kam zu spät, die Grenze war überschritten, der Entschluß stand fest.

Sie ritten übers Land zu Etzels hochzinniger Burg, die von Gewaffneten erfüllt war. Als sie in die Halle traten, kam Grimhild auf sie zu: 'Du bist verraten, Gunther! was willst du ohne Brünne und mit so Wenigen gegen die hünische Arglist?'

Sie setzten sich zu den zechenden Hünen. Etzel heischte den großen Hort, Gunther weigerte ihn trotzig. Da ließ Etzel seine Krieger über sie hereinbrechen. Im ersten Ansturm wurde Gunther in Fesseln geschlagen. Im Handgemenge fielen Giselher und Gotmar mit den übrigen. Hagen kämpfte noch weiter und brachte

acht Hünen zur Strecke, dann wurde auch er geknebelt abgeführt.

Etzel trat vor Gunther und fragte ihn, ob er sein Leben lösen wolle mit dem Schatze. Aber Gunther sagt, erst muß er Hagen tot wissen, eh er das Versteck des Hortes verraten darf. Da schickte Etzel, dem Hagen das Herz auszuschneiden: lachend ertrug er das Messer. Als Gunther das blutende Herz des Bruders auf der Schüssel sah, sprach er: 'Jetzt erst bin ich des Nibelungenhorts sicher, nun Hagen nicht mehr lebt! Bei mir allein ist das Geheimnis nun geborgen. Im Rhein sollen die Goldringe bleiben und nie euch Hünen am Arme glänzen!'

Da hieß ihn Etzel in den Schlangenhof werfen. Die Harfe, die Grimhild ihm reichte, spielte Gunther unverzagt, bis das giftige Gewürm ihn totbiß.

In Etzels Halle sammelten sich die Hünen zum Gelage. Die Königin, ihren Schmerz beherrschend, trug starken Trank auf und legte Etzel einen Leckerbissen vor, dann enthüllte sie ihm: 'Die Herzen deiner Knaben hast du gekaut; nie wieder rufst du Erphe und Orte vor dich!' Sie hatte die eignen Kinder zur Rache geschlachtet. Die wilden Krieger weinten auf, nur Grimhild hatte keine Tränen: sie streute die Goldringe aus des Königs Schatzhaus unter die Mannen und sorgte, daß sie berauscht einschliefen. Etzel selbst, vom Trunk und Schrecken gelähmt, war auf sein Bett zurückgesunken. Hier stieß ihm Grimhild das Schwert in die Brust. Dann legte sie Feuer an, und in dem Saalbrand endete sie selbst und das ganze Gefolge.

23. Auch diese Sage hat man sich als ein L i e d vorzustellen von Umfang und Art des ersten Brünhildenlieds. Wieder muß man von dem blassen Auszug zu den Versen der Edda gehn, um die unheimliche Glut und die Farbengrellheit dieses zweiten Heldenstücks zu empfinden. Seine Haltung im ganzen ist lebenstreuer; entschieden zauberische, mythische Züge kommen hier nicht vor. So läßt sich der Stoff denn auch als frei gestaltete G e s ch i ch t e erkennen, und wir sind diesmal in der Lage, die Entstehung aufzuhellen.

Zwei, vielleicht drei Pfeiler der Sage stammen aus der Geschichte des 5. Jahrhunderts.

Im Jahr 437 erlitten die Burgunden im rheinhessischen Lande eine furchtbare Niederlage durch die Hunnen. Ihr König Gundihari mit Anderen seines Hauses fiel; das mittelrheinische Burgundenreich war gebrochen.

Sechzehn Jahre später, 453, starb Attila, der gefürchtete Hunnenherrscher, eines plötzlichen Todes: ein Blutsturz erstickte ihn im Bette, an der Seite seines Weibes Hildiko.

Die Franken hatten als Nachbarn dem Burgundenblutbad zugeschaut, sie hatten später im eigenen Lande die Gottesgeißel Attila kennen lernen. Als die zwei Ereignisse noch frisch im Gedächtnis waren, ergriff sie ein fränkischer Dichter und gestaltete sie zum Heldenlied.

Er hat sie zeitlich und ursächlich verknüpft. Hildiko faßte er als Mörderin Attilas; sie rächt an ihm die Tötung von Verwandten. Diese Verwandten, so sagte er sich, waren die Burgundenfürsten, die etliche Jahre

früher den Hunnen erlagen. Dieses Blutbad ging also von Attila aus. Er war der Schwager der Getöteten. Seine Tat war also Verrat an den Schwägern; er hat sie tückisch eingeladen, an seinem Hofe geschah der Mord. Und die Rache der Schwester folgte in der nächsten Nacht.

So rundete es sich zur Fabel von liedfähiger Gedrungenheit. Volk und Reich, alle politischen Züge, das wurde ausgeschieden: es blieben nur die Fürsten und ihr Leibgefolge; es war Fehde aus rein menschlichen Leidenschaften. So ist germanischer Heldensang auch sonst verfahren.

Denkbar, daß auch die Tötung der Etzelsöhnchen geschichtlichen Keim hat: Attilas Söhne — genannt werden Ellak und Ernak — verschwinden bald nach des Vaters Tode.

Geschichtliche Namen sind also: Etzel gleich Attila, Gunther gleich Gundihari, Grim-hild gegenüber Hild-iko ('Hildchen'). Auch Gunthers jüngere Brüder Gotmar und Giselher, sowie der Vater Gibiche (im Liede ein bloßer Name), sind als Burgundenfürsten bezeugt. Erphe erinnert an Ernak. Dazu nehme man die Völker- und Ortsnamen: Burgunden, Hünen gleich Hunnen, Rhein und Worms. Worms mag erst etwas später hereingekommen sein, nachdem es als Pfalz ostfränkischer Könige Ansehen gewonnen hatte.

Von der fremden, unheimlichen Volksart der Hunnen liegt ein Hauch über dem letzten Gastmahl, und namentlich der Schlangenkerker mußte auf deutsche Hörer als Zug fremdländischer Wildheit wirken. Daß die beiden Helden, Gunther und Hagen, nicht durch

ritterliche Waffe fallen, sondern in der Gefangenschaft den Martertod finden, steht in unsrer ganzen Heldendichtung einsam da und kennzeichnet Attila, den Mongolenchan, wie er den linksrheinischen Völkern seit seinem schrecklichen Einbruch im Jahre 451 — katalaunische Völkerschlacht — vorschwebte. Er ist mit den Augen des Hasses und der Scheu gesehen; eine Despoten-, keine Heldengestalt. Seine einzigen Worte im alten Lied: 'schafft den Räderwagen her! der Gefangene ist nun in Banden', dieses knappe Kommando, nüchtern, eisig nach der Redeglut Gunthers, mutet bildnishaft an.

24. Der Franke hat die Lieblingsgedanken der Heroendichtung hereingebracht: Verwandtenzwist und Blutrache, diese Erreger der tragischen Simmung; dazu das heldische Sterben. Dieses verherrlicht der erste Teil in den Rollen Hagens und namentlich Gunthers, der in gewaltiger Trutzrede die Lösung seines Lebens verschmäht. 'Jetzt könnte ich mich freikaufen . . . und nun erst recht nicht! Ihr seid die Betrogenen!': in diesem Gedanken kosten wir den geistigen Sieg, das Frohlocken des Todgeweihten aus. Wenn die Brüder aller Ahnung und Warnung zum Trotz in ihr Verderben laufen, wirkte das auf den Hörer nicht als kopflose Verblendung: er empfand darin das Ehrgebot, das den Helden zwingt, den Schein der Feigheit zu meiden auch auf Kosten der Vorsicht. Hagens Abraten und Gunthers Antwort zeigen uns: sie sehen die Gefahr . . . und dennoch betreten sie ohne Brünne

und Heeresmacht den Hünenhof, wie es dem Gaste geziemt, der der Einladung kein ängstliches Mißtrauen entgegenstellen darf.

Der zweite Teil hebt die rächende Schwester empor. Nicht nur den ungeliebten Gatten, den Verderber ihrer Brüder, tötet sie: auch ihre schuldlosen Kinder opfert sie der Rache. Sie vernichtet die Wolfssprossen, das ganze Geschlecht, und kann sich noch weiden an dem Entsetzen des todgeweihten Fürsten. Das grausige Braten der Herzen wiegt den Martertod der Könige auf; wie Hagens Herz zur Schau getragen ward, so reicht Grimhild die Herzen der Kinder dar. Dann übt sie an sich selbst das Gericht; ihre ungeheuern Taten — der Dichter staunt an ihnen hinauf — sühnt sie in freigewähltem Flammentod.

Wieder haben wir eine Dichtung mit dem Weibe als Rächerin. Wie die Rachepflicht — oder der Rachetrieb, schonungslos, eine Naturgewalt, den ganzen Menschen verbraucht, dafür ist die Heldin der Burgundensage ein Beispiel. Diesmal ist es Verwandten-, ist es Bruderrache. Hagen muß in dieser Sage mit Grimhild blutsverwandt sein, ihr Bruder (wie in der Edda) oder Halbbruder. Es gäbe einen unerträglich falschen Klang, wäre er der Gefolgsmann, also die Rächerin nur dem einen der beiden Toten versippt und rachepflichtig.

Das Gastmahl mit den Kinderherzen hat man auf altgriechische Vorbilder zurückführen wollen: Atreus und Thyestes; Tereus und Prokne. Denkbar wäre es schon, daß einem fränkischen Dichter in Gallien solche Kunde zuflog; hier war ja das alte Buchwissen nie

ganz verschüttet. Vom Buch zum ungelehrten Skop gab es allerlei Vermittler.

Der eindrucksvolle Zug vom Gold im Rheine dürfte auf einer Ortssage ruhen. Aus dem Sande des Mittelrheins wusch man Goldstaub; man konnte glauben, hier hätten Könige ihren Schatz versenkt — wie die Goten im Grab des Busento. Unser Dichter bezog es auf die Burgunden, die Anwohner dieser Rheinstrecke, und folgerte, um dieses Goldes willen hätten ihre Herrscher bei den Hünen das Leben gelassen. Er fand dazu die Begründung mit dem beschworenen Geheimnis, das der Horterfragung, den Trutzworten Gunthers, den Gehalt verleiht.

Dieses Rheingold ist eines der sinnlich starken, vielsagenden Motive, wie wir sie schon am Brünhildenlied hervorhoben. Man nehme ferner das ungestüme Rudern und das Hinausstoßen des Nachens: Ausdruck der todeswilligen Entschlossenheit; den schlafenden Warner, der das verhängnisvolle 'Zu spät' versinnlicht; das Herz auf der Schüssel, das den Tod des Bruders und Mitwissers bekundet; das Harfenspiel, womit Gunther unter den Schlangen seine Heldenfreudigkeit bezeugt; am Schlusse das Feuer, das wie ein großer Leichenbrand diesen Schauplatz der Untaten verschlingt.

25. Man sieht, diese Sage ist etwas ganz anderes als entstellte, vom Volksmund zerschwatzte Geschichte! Was die Fama von Haus zu Haus trägt, das mag zuletzt blutwenig Ähnlichkeit mehr haben mit dem wirklichen Vorfall; aber mit alledem entsteht kein Werk, das man nur in Verse zu gießen brauchte, um

ein Burgundenlied zu bekommen! Dieses Lied ist nach Gedanken und Aufbau ein Kind der Kunst, die Zeugung eines namenlosen Dichters, dessen Bilddrang befruchtet, vielleicht angeregt war durch Gerüchte aus der rheinischen Nachbarschaft und von weit hinten im Hunnenland.

Von einer Problemdichtung darf man auch hier reden, aber neben der Brünhildsage mit ihrem innerlicheren Seelenkampf hat unser Lied mehr von einem taghellen Schaustück. Dort gab es die heimlichen Auftritte, wo zwischen zwei Menschen ein Stück Schicksal gemacht wird: dergleichen fehlt hier; es geht im Burgundenlied lauter und öffentlicher zu: die drei Trinkgelage zu Anfang, Mitte und Ende bestimmen den Ton. Oder man nehme die Schlüsse der beiden Dichtungen: dort Brünhildens Abschied, eine Ansprache, die das Geschehene seelisch beleuchtet; hier das Bild von packender äußerer Wirkung, das im Feuer zusammenkrachende Königsgehöft.

So familienähnlich immer die beiden Werke sind, das Gewebe des einen ist feiner, voraussetzungsreicher. Darum verlangt es auch in der kürzenden Wiedergabe mehr Raum.

Denkbar, daß der Unterschied auf ungleichem Alter beruht: die Brünhildendichtung könnte um drei, vier Geschlechter jünger sein. Wir wissen zu wenig vom merowingischen Heldengesang, um über seine Entwicklung auszusagen! Gab es hier etwas wie Früh- und Spätstufe, und verteilen sich die beiden Sagen auf diese zwei Staffeln?

26. Was uns als älteste Burgundensage erreichbar wird, hat schon eine bedeutsame Neuerung hinter sich: es ist an die Brünhildsage angerückt worden.

Wann und wie das geschah, bleibt uns ziemlich dunkel; das Ergebnis liegt vor Augen, und zwar schon in den frühesten Quellen. Grimhild, die Mörderin Attilas (die Hildiko der Geschichte), ist gleichgesetzt der Gattin Sigfrids; ihre drei Brüder sind gleichgesetzt den Schwägern Sigfrids. Dies erst hat die geschichtlich burgundischen Namen der Gibichunge samt dem mittelrheinischen Schauplatz in die Brünhilddichtung gebracht. Anderseits hat Hagen von Hause dem Sigfridkreis angehört und ist von dort in den Burgundenfall gelangt: noch hebt er sich ab durch den andern Anlaut (die Gibichunge staben alle auf G-), auch durch die Halbbruderschaft. Früher mag Giselher die zweite burgundische Heldenrolle gehabt haben; durch Hagens Eindringen wurde er zum Statisten, wie der dritte Bruder Gotmar.

Ferner sehen wir den Hort, diese Achse unsrer Sage, gleichgesetzt dem umfabelten Nibelungenhort, der einst Sigfrid gehörte. Diese Gleichung mag ein Anstoß gewesen sein, die zwei einst unabhängigen Liedstoffe zu verknüpfen. Also ein fränkischer Dichter, der in seinem Liedervorrat die Sigfridsagen und den Burgundenuntergang führte, kam auf den Einfall: dieses Gold, das den Gibichungen den Martertod eintrug, es möchte wohl eins gewesen sein mit dem unvergleichlichen Schatze, der durch das Leben des fränkischen Lieblingshelden ging. Daraus ergab sich ihm die Folgerung, die Gibichungen zu Erben dieses Schatzes zu machen, das

heißt eben, nach ihnen die Mörder Sigfrids zu taufen, die burgundischen Namen in die Brünhildsage einzuführen.

Einem neueren Dichter hätte es nahe gelegen, den Hort, der nun aus der ersten in die zweite Geschichte hinüberreichte, als lebendiges Gelenk zu beseelen: so, daß an diesem verwunschenen Golde das Verderben der Besitzer hing; daß die durch Mord gewonnene Beute den Brüdern zum Fluch wurde — wobei die Sühne für Sigfrid mehr oder weniger hörbar angeklungen hätte. Aber von solcher Verwendung des Schatzes zeigen die nordischen Sigurd- und Atlilieder nicht die Spur. Man hatte sich genügen lassen an der äußerlichen Gleichsetzung des Nibelungen- und des Burgundenhortes.

Daraus entsprang noch etwas. Im Burgundenlied war nun mehrmals die Rede von dem 'Nibelungenhort', dem 'Nibelungenerbe', ohne daß die eigentlichen Nibelunge, die von Sigfrid erschlagenen Albenfürsten, in Sehweite standen. So konnte man den Namen Nibelunge auf die beziehen, die in unserm Liede selbst die Eigner und Hüter des Hortes sind, Gunther und seine Brüder. Und so gebrauchte man nun die Namen Nibelunge und Gibichunge (oder Burgunden) gleichdeutig neben einander; der Burgundenuntergang war eine 'Nibelungenot'. Diesen Schritt setzt schon die älteste eddische Dichtung voraus; und wenn im 8. Jahrhundert fränkische Familien den Personennamen Nibelung gebrauchen, nahmen sie ihn gewiß von den Wormser Königen, nicht von dem Albengeschlecht! Damals also war die Gleichsetzung der

beiden Horte und damit der beiden Fürstengruppen — Burgunden und Sigfrids Schwäger — vollzogen.

An einander gerückt, nicht innerlich verbunden, waren die zwei Heldensagen, die von Sigfrid-Brünhild und die vom Burgundenfall. Jede ruhte noch in sich selbst. Die zweite Sage war keine Fortsetzung der ersten; sie konnte genau so verlaufen, wenn Grimhild nie das Weib Sigfrids gewesen war; nur daß die Namen Nibelunge und Nibelungenhort dann zu streichen wären. Mehr als das: bei Grimhildens ängstlicher Sorge um die Brüder und ihrer willigen Rache muß man vergessen, was vorausliegt. Die Mordtat der Brüder wirft keinen Schatten auf die Schwester. So zeigt es uns die Edda. Fragt man, wie dies möglich war, so lautet die Antwort einfach: Gesetz der Trägheit; die Dichtersänger wiederholten, was sie vorfanden; sie hatten die Liedfabeln noch nicht angeglichen.

Erklärlich wird diese Selbständigkeit der zwei Fabeln nur, wenn sie von Anfang an getrennt erwuchsen. Unbegreiflich wäre sie bei der Annahme, man habe die Brünhildsage erst geschaffen als Vorgeschichte des Burgundenfalls, um zu erklären, wie Sigfrids Hort an die Burgunden kam. Hätte der Schöpfer des Brünhildenlieds gedichtet im Blick auf die Bruderrache der Hünenkönigin, dann hätte er diese Brüder, denen Grimhild alles opfert, unmöglich zu Mördern ihres Sigfrid gemacht!

Demnach haben unsre beiden Sagen eine Zeit lang völlig für sich gelebt. Wie lange, ahnen wir nicht: es können einige Jahre, es können auch Menschen-

alter gewesen sein. Möglich wäre zum Beispiel, daß das erste Burgundenlied nach 460 entstand, unter Chlodwigs Vater, das erste Brünhildenlied um 580, unter den Chlotharsöhnen, und daß dann wieder hundert Jahre später die zwei Lieder sich berührten und gegenseitig ihre Namen entlehnten. Ihre Handlung wurde dadurch nicht angetastet.

So lose verknüpft blieben die beiden fränkischen Sagen, bis sie in neuer Umgebung Wurzel schlugen.

Die zweite Stufe der Burgundensage

27. Seit dem achten Jahrhundert tauchen in oberdeutschen Urkunden die Privatnamen Kriemhilt, Haguno, Nipulunc, Sigifrid auf. Damals werden unsre Lieder den baiwarischen (das ist bayrisch-österreichischen) Heldendichtern bekannt geworden sein. Hier im Donaulande aber war der beliebteste Heldenstoff seit Alters 'Dietrichs Flucht': Dietrich von Bern, seines Reiches vertrieben, lebt dreißig Jahre lang beim Hünenherrscher Etzel, dem hochherzigen, milden Beschirmer fürstlicher Recken.

Dieses Bild von Attila hatten die Ostgoten, seine Dienstpflichtigen, aufgebracht und den Baiwaren vererbt. Diesem Bilde aber widersprach das von den Franken gezeichnete, der Etzel des Burgundenlieds, der goldgierige und grausame Verräter. An den konnten die Bayern nicht glauben. Sollte ihnen das Burgundenlied annehmbar werden, dann mußte man den Verräter Etzel entlasten. Diese Entlastung aber zog mancherlei Änderungen nach sich.

Ein donauländischer Dichter griff die Aufgabe an, und in seinem Kopfe entstand eine schöpferische Umgestaltung des Burgundenuntergangs, dergleichen die Brünhildsage in deutschen Landen nie erlebt hat. Diese zweite Stufe erschließt sich uns nur aus der so viel jüngeren dritten.

Die entscheidende Eingebung war: den Verrat an den Gästen übt Kriemhild. Sie übernimmt also Etzels Hortgier; das war glaubhaft, denn ihr kam ja Sigfrids Erbe zu. Aber, aus Goldgier allein konnte sie nicht zur Brudermörderin werden. Der stärkere Antrieb war — die Rache für Sigfrid. Grimhild hat Sigfrids Ermordung nicht vergeben und vergessen. Etzels Weib wurde sie, um Sigfrid zu rächen. Sie erläßt die trügerische Einladung; sie lenkt den Angriff und drängt den widerstrebenden, wohlmeinenden Etzel zur Feindschaft gegen seine Gäste.

An mehreren Stellen des Liedes tritt Kriemhild in Etzels Rolle ein: die Fragen nach dem Hort, der Befehl zur Tötung des Gebundenen, dies und noch mehr geht einfach von ihm auf sie über. Anderes behält Kriemhild von der früheren Stufe bei, aber es wird umgemodelt nach der neuen Sinnesart. Einst erschrak die Schwester, daß Gunther arglos, ohne Brünne, in die Halle trat: jetzt erschrickt sie, daß die Gäste argwöhnisch die Brünnen unter den Mänteln anbehalten haben. Und so öfter.

Es kam auch vor, daß ein Zug sinnwidrig stehn blieb. Der Warner, den die besorgte Schwester an die Grenze entgegenschickt, hatte keinen Sinn mehr; niemand im Hünenlande konnte die Burgunden warnen

wollen. Aber der Auftritt mit dem schlafenden Mann haftete zu fest: man behielt ihn bei — bis zuletzt, ein versteinertes Stück Urstufe. Die baiwarischen Dichter nannten diesen Warner Eckewart, weil er sie an den 'getreuen Eckart' erinnerte, den Ratgeber zweier jugendlicher Helden, der Harlungen, deren Burg sie sich an der Donau dachten.

28. Es ist der Grundgedanke der Sage, den die Verwandlung getroffen hat. Einst war es Bruderrache, vollzogen an dem verhaßten Etzel; jetzt ist es Gattenrache gegen den Willen des gutmütigen Etzel.

Eine Milderung im christlichen Sinne kann man dies nicht nennen. Nach wie vor ist Blutrache unstillbares Bedürfnis, der Ausweg aus Herzensnot. Das Wüten gegen die Brüder ist so heidnisch wie das andere. Der Sieg der Gattenliebe über das Sippegefühl verträgt sich mit germanischem Empfinden.

Und doch ist die Farbe eine andre geworden. Die Rache für die Brüder hatte mehr Pflichtmäßiges; das Herkommen befahl sie. Den Gatten zu rächen, an den Brüdern, nachdem die äußere Sühne erfolgt war: darin lag mehr eigenste, einmalige Gesinnung; wer denkt hier noch an Pflicht? Aus dieser Gesinnung konnte bei jüngern Dichtern jene große Liebe werden, die Kriemhild vor den andern Rächerinnen voraus hat; die heiße, sehnsüchtige Liebe als Antrieb und Verklärung der Greueltat — wie einst das starre, schier überpersönliche Ehrgefühl.

Auch dies ist Verinnerlichung, wie die Heldin ihren Haß Jahre lang nährt, wie sie lebt für ihren Schmerz

und ihren Rachegedanken. Alle Morgen hört man Etzels Weib weinen und klagen um Jung-Sigfrid, den Mann ihrer Jugend: die Prägung mag wohl schon der Liedsänger der zweiten Stufe gefunden haben . . . Dieses zähe Hochhalten des Gefühls gegen die abstumpfende Zeit war dem ersten Dichter mit seiner bruderrächenden Grimhild fremd. Da folgte die Vergeltung der Tat auf dem Fuße; es war heiße Rache. Andere Sagen und Wirklichkeitsberichte zeigen uns, wie man die aufgesparte, die kalte Rache bewunderte! Auch hierin ist unser Bayer von dem jungen Christentum seines Volkes noch unberührt.

29. Mit der Hauptneuerung hing weiteres zusammen.

Mit Etzel blieb Kriemhild in Frieden; an ihm war nichts zu rächen. Dies entzog dem zweiten Gipfel des Schauspiels den Boden; was einst nach Gunthers Ende noch kam, fast ein Drittel des Liedes: das schauerliche Gelage, die Erdolchung des Königs, die Verbrennung der Hofinsassen, das fiel dahin.

So verlor die Sage den einen ihrer geschichtlichen Pfeiler, Attilas Tod. Ihr historischer Gehalt ist jetzt nur noch die eine kahle Tatsache: das Gefolge des Burgundenkönigs Gunther fällt durch Hunnen. Aber er selbst und sein Bruder fallen durch eine Burgundin, und die Hunnen sind nur noch Werkzeuge in ihrer Hand!

Kurzweg verloren ging das Schlußdrittel doch nicht. Auch hier rettete man, was zu retten war. Vier eindrucksvolle Züge verpflanzte man nach vorn und gab ihnen neuen Sinn.

Erstens die Tötung der Knaben. Kriemhild kann damit nicht mehr die Brüder rächen und ihren Mann ins Herz treffen. Aber immer noch opfert sie ihr Kind der Rache. Sie bewirkt, daß ihr Junge — es ist nur noch einer — durch Hagen ums Leben kommt. Dies verfeindet Etzel mit den Schwägern und gewinnt ihn für die Sache seines Weibes; solange er es mit seinen Gästen hielte, könnte Kriemhild nichts ausrichten. Also das Kind stirbt, wie einst, durch den Willen der Mutter, im Dienste der Rache. Aus dem letzten Gastmahl ist es in das erste gezogen. Der äußere Hergang ist vollkommen verwandelt, und hier sehen wir nun die Ursage aufs entschiedenste gemildert: Kriemhild ist keine Medea mehr, die mit eigner Hand ihre Kleinen abwürgt, und das atridische Verschmausen der Herzen ist geschwunden. Wie der Dichter es begründete, daß Hagen dem Kinde den Garaus macht, bleibt uns unbekannt: nach der jüngern Sage hat der Bursche seinen Oheim durch eine heftige Maulschelle gereizt; aber dies kann man kaum schon einem Gedicht aus der Zeit des Hildebrandliedes zutrauen (vgl. § 37).

Zweitens das Goldstreuen der Königin. Einst beschwichtigte es die entsetzten Hünen: jetzt stachelt es sie zum Angriff auf die Fremden.

Dann der Saalbrand, einst die tilgende, sühnende Schlußhandlung. Jetzt wird er zur Waffe gegen die Gäste: er treibt sie aus dem Holzbau heraus unter die Schüsse der umzingelnden Hünen. Nach wie vor ist es Kriemhild, die das Feuer anlegt.

Endlich ein Hauptzug, der Tod der Heldin. In dem alten Saalbrand beschloß Kriemhild selbst ihr verwirktes

Leben. Auch auf der neuen Stufe, auch als Henkerin ihrer Brüder, hat sie Taten getan, daß sie nicht länger leben kann. Man hätte ihr das Selbstgericht lassen können — nicht mehr in den Flammen, aber sie konnte sich, wie Brünhild, das Schwert in die Brust bohren, das Schwert, womit sie den letzten ihrer Brüder enthauptet hat. Der Dichter entschied sich für Tötung durch fremde Hand. Wir ahnen, weshalb. Sein und seiner Hörer Mitgefühl war bei den Burgunden; so entsprach es der alten Anlage dieses Stoffes. Darum stand Kriemhild jetzt im Lichte der Gegenspielerin, und die Gefühlsspannung der Zuschauer löste sich besser, wenn ein Dritter, ein Freund der Burgunden, das Gericht an ihr vollzog. Eine Rache im Namen der Burgunden.

Zu diesem hohen Amte taugte weder Etzel noch irgend ein namenloser Hüne. Man brauchte eine neue, königliche Gestalt. Sie fand sich in Dietrich von Bern.

30. Dietrichs Rolle ist eine weitere Schöpfung unsres bayrischen Dichters. Wie kam dieser gotische Hauptheld in die Burgundensage? — Die Antwort ist einfach. Aus der Dichtung von Dietrichs Flucht wußten die Bayern, daß Dietrich ein Menschenalter an Etzels Hof weilte. Er schien zum festen Bestande dieses Hofhalts zu gehören. Dem größten Ereignis an diesem Hofe, dem Burgundenfall, konnte er nicht fern bleiben. Für einen Helden seines Ranges aber mußte man eine gewichtige Rolle finden.

Seine Stellung zu den zwei Lagern war gegeben. Dietrich steht treu zu seinem Schirmherrn Etzel und

mißbilligt den Verrat der Königin. Er fühlt mit den edelen Gästen. Er enthält sich des Kampfes, solange es geht. Als er die zwei letzten Burgunden dem Rachedurst Kriemhildens erliegen sieht, da hebt er in Etzels Auftrag sein Schwert und haut die Teufelin mitten durch.

Wir sahen, die Tat ist ein Ersatz für Kriemhildens Selbstgericht. Sie fließt nicht aus dem Rachebedürfnis des Täters: sie gleicht einer Hinrichtung durch den Drüberstehenden; sie wirkt wie ein Spruch des Schicksals, der dem Gefühl der Hörer genugtut. Zugleich bildet sie den notwendigen Schlußklang des ganzen.

Dieser Schwerthieb war nur erträglich, folgte er der Bluttat Kriemhildens auf dem Fuße. Die Abführung des Gefesselten und sein langsames Ende im Schlangenhof durfte nicht dazwischen treten. So schließen wir, daß diese hünische Todesart gewichen ist der Köpfung durch Kriemhildens Hand. Wieder eine Milderung, eine Abstreifung des Außermenschlichen, Asiatischen! Geschah die Köpfung vielleicht schon mit dem Schwerte Sigfrids?

Es ist nicht wahrscheinlich, daß der große Dietrich n u r als Henker der Königin auftrat. Schon auf dieser Stufe wird man ihn durch eine heldische Tat geehrt haben: er bezwingt Hagen, den stärksten der Burgunden.

Dabei mochte das Gefühl mitwirken, der burgundische Hauptkämpe solle nicht hünischer Hand erliegen. Zwar hat der Dichter des achten Jahrhunderts noch nicht in völkischem Empfinden Hagen und Dietrich als 'Deutsche' zusammengestellt; und da er Baiware war

und die Hünen aus der Dietrichdichtung kannte, hat er dieses befreundete Volk nicht als Barbaren verachtet. Aber an Kriegstaten — darin waren gotische und fränkische Dichtung einig — standen die Hünen hinter den Andern zurück. So hob es auch Hagen, wenn er den Gotenhelden zum Gegner bekam; und sicher war dieser Abschluß der ganzen Kämpfe durch das Eingreifen des bewunderten Dietrich eine Steigerung, die schon der alte Hörer mit freudigem Herzklopfen aufnahm.

Neben Dietrich trat noch einer in das Lied ein. Nachdem einmal Etzel der friedliebende Wirt geworden war, empfand man das Bedürfnis, einen Andern aus der Hünenmenge tätig, angreifend herauszuheben. Dazu bot sich Blödel an, Etzels Bruder. Auch er war in der Dietrichsage überliefert, auch er stand als Mitglied des Hünenhofs bereit zu neuer Verwendung. Seine Rolle wurde die, daß er als erster der Aufreizung Kriemhildens nachgibt und seine Hünen zum Kampfe wappnet. Sodann bezwingt er den andern burgundischen Haupthelden, Gunther, und endlich ruft sein Fall den zaudernden Dietrich zur Waffe.

31. Folgender Verlauf der Kämpfe ist zu erschließen. Eh das Gelage angeht, hat Blödel der Fürstin zugesagt, den Ausgang der Halle zu besetzen. Drinnen erfolgt die Köpfung des Königssohnes durch Hagen und dann das Kampfgetümmel, woraus das Herrscherpaar mit Dietrich entrinnt, während die Gäste eingesperrt bleiben. Gunther macht einen Ausfall und wird von Blödel gefangen abgeführt. Um die übrigen Burgunden aus

der Halle zu scheuchen, legt Kriemhild nachts Feuer an. Sie brechen am Morgen aus und fallen unter dem Speer- und Pfeilregen der Menge; nur Hagen ficht weiter und fällt einen nach dem andern, darunter Blödel, den Königsbruder. Jetzt darf Dietrich nicht länger müßig stehn. Er tritt Hagen entgegen, überwältigt ihn und liefert ihn gefesselt der Königin aus. Es folgt die Horterfragung.

Man halte dies gegen den Hergang im alt-fränkischen Liede (§ 22). Gewisse Grundmauern sind unverrückt geblieben, so die Reihenfolge: Fesselung Gunthers — Fall der übrigen — letzte Kämpfe Hagens. Die Handlung ist stark bereichert; aus der einen Szene sind etwa sechs geworden. Dies bewirkten die neuen Gestalten aus der Dietrichsage, Dietrich und Blödel, dazu der herübergeholte Knabenmord und Saalbrand.

Dem Dichter mußte diese Bereicherung auch aus technischem Grunde erwünscht sein: sie entschädigte für das verlorene Schlußdrittel des Liedes. Der Umfang des ganzen mochte ungefähr der alte bleiben, sagen wir einige 200 Langzeilen.

Alles was dem Gastmahl voranging — Einladung, Reise, Ankunft — hat keine so beträchtliche Ausweitung und Wandelung erfahren.

Hier, und auch schon beim Jüngern Brünhildgedicht, sehen wir, wie der Liedinhalt ein wandelbares und zugleich dauerhaftes Gebilde heißen kann.

32. Noch eine letzte, vielsagende Neuerung: Hagen wird über Gunther erhoben.

Die Urform hatte Gunther als entschiedenen 'Helden', im Einklang mit der beglaubigten Geschichte, die zu dem Unheilsjahr 437 nur König Gundihari erwähnt. Vor allem war Gunther die Vordergrundsgestalt in der Horterfragung: da sprach er jene erhebenden Trutzworte. Auf ihm als dem letzten Burgunden sammelte sich das hellste Licht.

Auf der jüngern Stufe ist Hagen der letzte Burgunde geworden, darf er der Königin das Hortgeheimnis verweigern: 'Jetzt weiß niemand um den Schatz als ich, nun Gunther tot ist!' Hinter der Bühne, durch ungenannte Knechte, endet Gunther, und vor unsern Augen, aus der Hand der Heldin und Schwester, trifft Hagen der Tod . . . In diesem Schlußauftritt sind die beiden Rollen einfach vertauscht. Schon im vorangehenden hat Hagen stärkere Wölbung erhalten.

Selten erklärt sich eine Änderung so einleuchtend wie diese. Der Burgundenfall ist zur Rache für Sigfrid geworden — und Sigfrids Mörder war Hagen! Der Täter der ersten Sage wird zum Hauptfeind der Rächerin und damit zum Haupthelden der zweiten Sage.

So hängt dieser letzte Eingriff eng zusammen mit der Grundneuerung, dem Übergang von der Bruderrache zur Gattenrache.

Mehr als das, die sämtlichen hier betrachteten Wandelungen gehn von dem einen Anstoß aus: dem Einwirken der baiwarischen Dietrichsage. Dies hat die Verräterrolle auf Kriemhild abgewälzt und die Gattenrache zur vornehmsten Triebkraft gemacht, hat den Schlußteil, die Rache an Attila, zersetzt und damit den Tod der Heldin, den Saalbrand und anderes umgedeutet,

hat Dietrich und Blödel beigesteuert, hat Hagen über Gunther erhöht. All dies folgt so planvoll aus dem *einen* Ursprung, ist so naturhaft unter einander verlötet, daß wir darin kein mähliches Umbiegen durch ganze Geschlechter sehen können: hier haben wir die bewußte Tat *eines* schauenden und denkenden Dichters. Langsame Entwicklung zeigt sich nur darin, daß bei Kriemhild später die Hortgier zurückweicht vor dem andern Antrieb, der Rache für den Toten (§ 82). Darum braucht doch Etzels Entlastung, das Tauschen der Verräterrolle, nicht schrittweise geschehen zu sein!

Zugleich gibt uns dieser innige Zusammenhang der Teile den Mut, die angedeutete Sagenform — die *uns* ja erst Jahrhunderte später begegnet — in jene alte Zeit zu legen, als sich die fränkische Sage den Platz neben der baiwarischen Dietrichsage erzwang; als dieselben donauländischen Dichter vor gleichen Hörern heute das Burgundenlied und morgen Dietrichs Flucht vortrugen.

Manche Einzelheit aber an dieser zweiten Stufe bleibt uns dunkel. Um nur *einen* Fall zu nennen: war es noch das ausgeschnittene Herz des Bruders oder schon das abgeschlagene Haupt, das Kriemhild vor Hagen trug? . . . . Wir verzichten auf zusammenhängende Nacherzählung dieser Sagenform: wir haben uns schon weit genug in den Bereich des Vermutens gewagt. Zu den *Namenformen* sei noch bemerkt, daß Gernot wohl schon im fränkischen Nordwesten den geschichtlichen Namen Gotmar ersetzt hatte, und daß die Aussprache Kriemhild, für älteres Grîmhild, beim Südwärtswandern der Sage aufkam.

33. Ein folgenreiches Ergebnis der großen Neugestaltung war: Brünhild- und Burgundensage waren nunmehr innerlich verbunden. Auf der frühern Stufe hatten sie noch locker zusammengehangen — nur durch die Personen und den Hort, nicht durch die Handlung selbst. Sobald der Gedanke auftauchte, der Verrat bei den Hünen sei Rache für Sigfrid, wuchsen die zwei Fabeln sachlich aneinander. Jetzt hatte die Handlung des zweiten Liedes ihre Wurzel in dem ersten Lied. Das erste erzählte den Mord und das zweite die Vergeltung. Trug man die beiden Gedichte nacheinander vor, dann erschien Sigfrids Tod als der Umschwung des Doppelspiels, der Burgundenfall als die Sühne.

Allein, die zwei stattlichen Lieder zu einem zu verschmelzen und auf einander abzutönen, das war nicht so einfach, wie es uns wohl scheinen mag; das ging über den Ehrgeiz dieser gewohnheitsgebundenen Künstler hinaus. Man blieb ruhig bei der überkommenen Zweiheit der Gedichte. Jedes war doch noch für sich zu genießen; wer das eine anhörte, konnte sich leicht aus der Erinnerung das Nötige ergänzen. Wir sahen, noch das Lied des 12. Jahrhunderts stellt die Brünhildsage so dar, daß Anpassung an die Burgundensage nicht zu spüren ist.

Erst auf der vierten und letzten Stufe, erst in unserm Nibelungenlied, ist die Doppelsage auch äußerlich zur Einheit geworden.

34. Dieses baiwarische Burgundenlied hatte noch die alte stabreimende Art, wie sein Zeitgenosse, das bewahrte Hildebrandslied. Es ging dann über in den reimenden Stil der Fahrenden und wurde Jahrhunderte lang vorgetragen, ohne seinen Inhalt groß zu ändern.

Im 10. Jahrhundert, wenn nicht früher, verlegte es den Hünensitz, Etzelnburg, nach Ungarn. Dies stimmte zu Attilas geschichtlicher Hauptstadt; angeregt war die Neuerung durch das Auftreten der Ungarn, die man für Nachkommen der Hunnen hielt. Zugleich wurde nun die Donau der Strom, den die Burgunden in abenteuerlicher Fahrt queren.

Im übrigen blieb der Bau des Liedes auf der zweiten Stufe. Diese Sagenform — mit Kriemhild als Verräterin, mit dem schuldlosen Etzel und mit Dietrich von Bern — nennt man die oberdeutsche. Norwegen-Island stand fast ohne Schwanken zu dem ältern Bilde. Der grönländische Dichter, der das jüngere Atlilied der Edda verfaßte, ging zwar darauf aus, dem Stoffe neue Seiten abzugewinnen; unter anderm hat er Hagen vor Gunther begünstigt, möglicherweise unter Einfluß der jüngern deutschen Dichtung. Aber in der Hauptsache hielt er die erste Sagenform fest und pries Gudrun (die deutsche Kriemhild) als streitbare Helferin ihrer Brüder.

Auch unter den Sachsen behauptete sich Etzel als habgieriger Verräter, und sie dichteten ihm eine neue Strafe an: Grimhild erdolcht ihn nicht mehr in seinem Bette; sie erzieht einen Sohn Hagens, einen nachgeborenen Rächer; der lockt den alten Etzel in die Berghöhle mit dem Nibelungenhort und läßt ihn bei dem Golde verhungern.

Doch ist jene oberdeutsche Form auch nordwärts gedrungen: auf ein Eddalied des 11. Jahrhunderts, Gudruns Gottesurteil, hat sie trübe abgefärbt, und im Jahr 1131 konnte ein sächsischer Sänger vor einem Dänenfürsten ein Lied vorsingen, dessen Inhalt angegeben wird als 'der allbekannte Verrat der Grimhild an ihren Brüdern': also die jüngere Sagengestalt.

Es kam auch vor, daß diese oberdeutsche Form sich mischte mit der ältern. Im Burgundenuntergang der Thidrekssaga heißt der oberdeutsch unschuldige Etzel ein einzigmal 'aller Männer geldgierigster': da haben wir ein Einmengsel aus der andern Überlieferung; der böse Etzel der ältern Sagenform war sowohl dem Nordmann wie seinen niederdeutschen Gewährsmännern bekannt.

Noch eigentümlicher ging es in der Balladendichtung. Der Norweger des 13. Jahrhunderts (§ 36) formte die Nibelungenot nach der oberdeutschen Quelle; also Kriemhild übt den Verrat. Aber auch jene sächsische Erzählung vom rächenden Hagensohn und der Schatzhöhle wollte er mitnehmen. Damit nun diese Fortsetzung zu dem Vorangehenden stimme, änderte er die Rollen: nicht der schuldlose König, sondern die teuflische Kriemhild muß beim Horte verhungern. Ihre Tötung durch Dietrich ließ er also aus. Und nun kam diese Dichtung nach den Färöer; hier aber lernte man die Hagensohnrache auch in ihrer ältern Gestalt kennen, mit der Strafe an Etzel. Die beiden Formen, die sich im Grunde ausschlossen, fanden Eingang in die nämliche Ballade, und hier hören wir nun, daß beide, er und sie, den Hungertod im Berge leiden!

Das ist eine junge, mangelhafte Kreuzung zweier Sagenbäche. Man tut ihr zu viel Ehre an, wenn man darin den Übergang sieht von der ersten zur zweiten Stufe, vom Verräter Etzel zur Verräterin Grimhild. Dieser 'Übergang' hatte sich in dem Kopfe des einen baiwarischen Dichters vollendet, wie wir es in § 27 ff. erschlossen, und von da an gab es die zwei gegensätzlichen Sagenbilder, die durch die Jahrhunderte vererbt wurden und da und dort einmal zusammenprallten.

35. In der donauländischen Heimat stieg das baiwarische Burgundenlied zu neuen Schöpfungen auf. Hier kam es in den 1160er Jahren an einen Spielmann der höhern Art, einen lesekundigen Mann von überragender Dichterkraft. Dieser Ungenannte schuf aus dem sangbaren Liede ein Leseepos von sechs- bis achtfachem Umfang. Ein Wendepunkt in der Entwicklung der Nibelungensage! Der altehrwürdige Stoff wurde buchfähig.

Vorgearbeitet war diesem Schritt seit Jahrzehnten. Der erste Anstoß war von Frankreich ausgegangen. Ein welscher Geistlicher hatte um 1100 ein erstes Heldenepos hingestellt: den berühmten Roland. Den übertrug dreißig Jahre später ein deutscher Geistlicher in hochdeutsche Verse. Ein andrer übersetzte gleichzeitig das französische Epos von Alexander dem Großen. Diese Geistlichen waren linksrheinische Franken; sie vermittelten die neue Dichtung des westlichen Nachbars. Aber ihre Bearbeitungen fanden von Anfang an Hörer und Abschreiber im bayrischen Südost.

Da hatte man nun zum erstenmal in deutscher Sprache Buchepen mit weltlich-heldischem Inhalt; beide durch Pfaffen aus dem Welschen übertragen; in beiden spielten ausländische Helden mit fremden Namen, die bisher vor deutschem Laienvolk noch nicht erklungen waren.

Die Nachfolge durch Laienfeder und mit heimischem Stoff ließ nicht lange auf sich warten. Ein Teil der fahrenden Spielleute erhob sich damals zu buchmäßiger Bildung: die konnten den Wettbewerb aufnehmen mit den dichtenden Pfaffen. Ein rheinischer Spielmann in Bayern war es, der um 1150 den König Rother schrieb: eine Brautfahrt in behaglich epenmäßiger Breite und mit fröhlichem Ende; der Stoff teils deutschen, teils jüdisch-byzantinischen Ursprungs, Schauplatz und Tracht mittelmeerisch-kreuzzugshaft.

Der König Rother hatte starke Wirkung — auch auf die Spielleute Österreichs, an der Donau von Passau abwärts bis an die Ungernmark. Und hier war die Bedingung gegeben für den letzten Schritt: zum kerndeutschen Heldenbuch. In diesem Südost liebte man bis in die höhern Kreise hinauf die altheimischen Heroensagen mit ihrem ernsten Inhalt, die sangbaren Spielmannslieder, wie sie uns hier beschäftigt haben: über Dietrichs Flucht, über den Burgundenuntergang und andre Geschichten aus der Wanderungszeit. Solche Liedstoffe goß nun der österreichische Fahrende in Buchepen um.

Ein Epos über Dietrich von Bern scheint den Reigen eröffnet zu haben; war doch Dietrich der Lieblingsheld dieser Landschaften. Wenig später, wohl noch in

den 1160er Jahren, traf es d e n Stoff, worin ebenfalls Dietrich eine schöne Rolle erworben hatte: den Burgundenuntergang. Es entstand das 'ältere Burgundenepos' oder die 'ältere Nibelungenot'. Damit betreten wir:

Die dritte Stufe der Burgundensage.

36. Erhalten ist uns dieses Werk auch nur mittelbar, genau so wie das Jüngere Brünhildenlied: einerseits wurde es die Vorlage zum zweiten Teil unsrer Nibelungen, anderseits kam es ins Sachsenland und weiter an jenen Nordmann, der in der Stadt Bergen deutsche Heldengeschichten nachschrieb. So besitzen wir denn in der altnordischen Thidrekssaga eine ausführliche Nacherzählung dieser 'ältern Not'.

Oft ist sie so getreu, daß uns das jüngere Werk, das Nibelungenlied, durch einen dünnen Schleier entgegenblickt. Dann kommen wieder erloschene Stellen, Verdrehungen, auch große niederdeutsche Zutaten. Eine lange Strecke, vom Ausbruch des Kampfes bis zum Eingreifen Rüedegers, muß man gradezu als Bearbeitung, als niederdeutsche Umdichtung des hochdeutschen Werkes betrachten. Die Sachsen hatten ihre eignen Überlieferungen vom Burgundenfall; in der westfälischen Stadt Soest hatten sie den sagenberühmten Schauplatz an heimische Gebäude und Straßen geknüpft. Daraufhin war Attila mit seinen Hunnen zu Sachsen geworden, und die Reise der Wormser ging nordwärts nach Soest. Von diesen niederdeutschen Sagenzügen wuchs manches an den Inhalt des Burgundenepos an. Die Vergleichung mit Edda und Nibelungen ermöglicht

uns, diese Seitenschosse aus der Saga zu entfernen und den Hauptstamm der sächsisch-nordischen Darstellung, das verlorene österreichische Denkmal, leidlich genau zu erschließen.

Außer dieser prosaischen Nacherzählung entstand in Norwegen auch eine Ballade, die den reichen Inhalt der deutschen Nibelungenot zum kurzen sangbaren Liede zusammenpreßte. Uns lebt diese Ballade fort in einer Bearbeitung auf den Färöer, namentlich aber in dem dänischen Liede 'Kremolds Rache'. Das ist zwar eine arg verwilderte Pflanze, aber doch bewahrt sie an die zwei Dutzend Einzelheiten aus dem deutschen Gedicht, die bei dem Sagaschreiber verloren gegangen sind.

Mit dieser dritten Stufe stehn wir also — wie mit dem Jüngern Brünhildenlied — in dem Hochmittelalter der Ritter und Spielleute.

37. Man darf glauben, daß dieser älteste Nibelungenepiker in der Form geneuert hat. Die gewohnte Strophe der Heldenlieder war die uns bekannte: der Zweizeiler, das Langzeilenpaar. Ihre Versschlüsse waren wenig geregelt. Diese Form erschien unserm Dichter für ein Buchwerk zu kurzatmig und zu kunstlos. Dann gab es noch die 'kurzen Reimpaare', zwei durch den Reim verbundene Viertakter:

Nu láz ich álliu míniu dínc
an gótes genáde únde dín:
já ſtent díne vúozè
in Róthères schózè [1].

[1] „Nun stell ich meine ganze Sache auf Gottes und deine Gnade ab; stehn doch deine Füße in Rothers Schoß."

Diese Form beherrschte seit Alters die geistliche Buchdichtung, und noch eben hatte sie der König Rother übernommen; aber auch dem sangbaren Spielmannslied war sie nicht fremd. Es war eine kurzschrittige Form, mehr niedlich als wuchtig, dem Pathos ungünstig. Unserm Heldendichter konnte sie nicht zusagen.

Nun hatte ein naher Landsmann von ihm, der Ritter von Kürnberg, erst vor kurzem mit einer neuen Strophe Eindruck gemacht. Diese 'Kürnbergsweise' verdoppelte das altheimische Langzeilenpaar, brachte in die Versschlüsse mehr Ordnung und zeichnete den letzten Kurzvers hörbar aus: sie gab ihm vollen Schluß, eine kräftige Hebung für den vierten Takt:

Nu brínc mir hér vil báldè min rós, min ísengewánt, ⏗
wan ích muoz éiner vróuwèn rúmèn diu lánt: ⏗
Diu wíl mich dés betwíngèn, daz ích ir hólt sí: ⏗
si múoz der míner mínnè íemer dárbènde sín[1].

Diese Langstrophe war ja für den lyrischen Gesang geschaffen; aber unser Künstler fand sie brauchbar für sein Leseepos: sie war vom Fleisch und Blut der Heldenliedstrophe, sie sah aus wie eine vornehmere, stattlichere Schwester der heroischen Zweizeiler; und sie erlaubte, einzelne Prachtstellen des Burgundenlieds mehr oder minder wörtlich in das Buch aufzunehmen. Immerhin war es ein ungewöhnlicher Schritt, einem unsangbaren Buchwerk dieses Maß zu geben: verständlich wird er wohl nur aus der frischen Wirkung des Kürnbergers auf seinen Zeit=

[1] „Nun bring mir schnell mein Roß her, mein Eisengewand, denn ich muß vor einer Dame die Lande räumen: die will mich dazu zwingen, daß ich ihr ergeben sei. Sie muß meine Liebe immer entbehren!“

genossen. Wenn der zweite Ependichter, dreißig Jahre später, dieselbe Form wählte, so tat er es seiner Hauptvorlage zu Liebe: diese, die ältere Nibelungenot, hatte hier den entscheidenden Griff getan und die Kürnbergsweise als Nibelungenstrophe auf den Thron gesetzt.

Die Reimkunst unsres Spielmanns war, dem Zeitalter gemäß, noch sehr frei, besonders in den klingenden Versschlüssen. Reime wie Hágenè : dégenè und sogar Hágenè : ménegè gaben noch keinen Anstoß. Solche Altertümlichkeiten hat noch das Nibelungenlied aus dem Vorgänger beibehalten (§ 59).

Über die Sprache können wir so viel sagen, daß sie neben der des Nibelungenlieds gedrungen und sachlich aussähe, ohne die weiche Breite und das lyrische Schwellen des jüngern Meisters. Manche Zeilen, auch Strophen sind an den Nachfolger übergegangen, und sie geben einen hohen Begriff von dem körnigen und würdevollen Heldenstil des Älteren; man sehe in § 73 f. 86. 113 ff. Noch unentwickelt war damals der ritterlich-höfische Wortprunk mit seinen Fremdwörtern. Zwar muß schon diese ältere Nibelungenot für einen adligen Auftraggeber verfaßt worden sein und sich an höfische Hörer gewandt haben (eine Vermutung darüber sprechen wir in § 42 aus); auch die Entlehnung der Kürnbergsweise bezeugt ja Vertrautheit mit dem ritterlichen Minnesang. Aber die Dichtersprache war um 1160 noch wenig durchdrungen von dem neuen Ritterwesen; die zierlichen welschen Romane waren in Deutschland, zumal im Südosten, noch unbekannt.

So hatte auch der Inhalt, die Zeichnung der Sitten wie des Innenlebens, mehr altdeutsch-heldisches als modisch-ritterliches Gepräge. Niederer Spielmannsgeschmack, wie er Teile des Jüngern Brünhildenlieds durchsäuert, hat das Buch von der Not verschont; da könnte wohl ein Unterschied zwischen rheinländischer und südostmärkischer Neigung spielen. Bei dem nordischen Nacherzähler begegnet das eine und andre, was für den stabreimenden Hofdichter zu tief gegriffen wäre; so wenn Dietrich im Kampfe mit Hagen Feuer speit und Hagen ausruft: wär ich ein Fisch, dann wär ich bald gebraten zum Essen! Aber diese Nacherzählung ist kein einfacher Abdruck der hochdeutschen Not; die vermittelnden Sachsen und der Nordmann selbst haben ihren Teil daran. Sicher aus der Not stammt der Backenstreich, den der sechsjährige Junge auf Geheiß der Mutter dem Hagen versetzt. Diese Tonart gemahnt an Dinge in dem Waltharius des zehnten Jahrhunderts; es ist die Derbheit der frühen Spielleute. Unserm Verfasser war der Zug altüberliefert, und seine Kreise vertrugen ihn noch: dreißig Jahre später, im Nibelungenlied, war das anders!

38. Haben wir das baiwarische Lied des achten Jahrhunderts halbwegs richtig erschlossen, dann können wir feststellen: was man Sagenform im engern Sinne nennt, das ist in dieser Nibelungenot beim alten geblieben; eine knappe Angabe der 'Fabel' könnte für die zweite und die dritte Stufe gleichlauten.
Ein Umgestalter also wie jener Skop aus Karls

Zeit war der Spielmann aus des Rotbarts Tagen nicht. Er war ein Ausgestalter, ein Erweiterer. Er wollte ein Epos geben, ein Heldenbuch, und das meinte eine neue Erzählweise. Den springenden, sparsamen Liedstil ersetzte eine ausführende, gliederreiche Darstellung.

Dies drücken schon ein paar Zahlen aus. An benannten Personen brachte das Lied wohl nicht mehr als zehn auf die Bühne, das Epos sechzehn bis zwanzig. Auftritte waren es, bis zum Ausbruch des Kampfes gezählt, im Liede vielleicht sieben oder acht, im Epos einige sechzig.

Damit ist schon gesagt, daß die Breite des Epos nicht nur durch sprachliche Anschwellung und verweilendes Schildern zuwege kam: es brauchte dichterisches Erfinden dazu, und unser Künstler hat Auftritte und Gestalten neu geschaffen wie kaum ein Zweiter in der Geschichte des Nibelungenstoffs.

Zudem hat er den äußern Aufwand vergrößert. Jetzt ziehen die Nibelunge — denn so heißen sie bei ihm, nicht mehr Burgunden oder Gibichunge — mit tausend Kriegern aus. Aufbruch, Reise und Ankunft macht dies weitläufiger und öffnet die Bahn zu umständlichen Massenkämpfen am Hünenhof. Nicht mehr, wie einst, mit einer Handvoll erlesener Kämpen ist die Bühne besetzt: das Flachbild mit seinen wenigen scharfen Profilen hat Tiefe bekommen, wimmelnde Hintergründe.

Einst gab es nur die bewegten, vorwärts drängenden Glieder: der Epiker bringt ruhende hinzu, Bilder festlichen Hoflebens.

39. Veranschaulichen wir an einem Beispiel, wie neue Auftritte sproßten und den Bestand des Liedes ins vielfache mehrten!

Die gewaltsame Bootfahrt der Wormser war ursprünglich eine Szene, ein bewegtes Bild. Die Edda braucht vier Langzeilen dafür:

Mächtig ruderten sie, brachen das halbe Boot, warfen sich im Sitz zurück: voll Zorn gebahrten sie. Die Halftern zerschlissen, die Pflöcke barsten. Den Wellen ließen sie den Kahn, eh sie weiter zogen.

Das ist andeutende, verdichtende Liedkunst, schwellend von erregter Stimmung. Unser Epenmeister baut dies aus zu mindestens neun Auftritten. Nehmen wir sie in starker Verkürzung, z. T. nur im Umriß, vor. Ein paar Züge gibt uns die nordische Ballade an die Hand.

Zu Abend kommen sie an die breite Donau und finden kein Schiff. Sie schlagen Zelte auf für die Nachtrast (1. Szene). Als sie gegessen haben, fragt Gunther seinen Bruder Hagen, wer die Wacht halten soll. Hagen will selber flußabwärts Wachtmann sein und sehen, ob er ein Schiff kriegt. Gunther ist's zufrieden (2. Szene).

Als die Schar schlafen geht, nimmt Hagen seine Waffen und schreitet am Fluß hinab; er sieht seinen Weg, denn der Mond scheint hell (3. Szene). Er kommt zu einer Bucht und sieht zwei Gestalten darin, und ihre Kleider liegen am Ufer. Das waren Meerweiber. Hagen nimmt ihnen die Kleider weg und sagt zu der einen: Erst mußt du mir sagen, kommen wir heil ins Hünenland und zurück? Sie antwortet:

Ihr reitet heil zu den Hünen, und dort habt ihr den Tod an der Hand! Da zieht er das Schwert und haut sie beide mitten durch: Da liegt nun! ich aber reite mir wohlgemut ins Hünenland! (4. Szene).

Dann schreitet er weiter, sieht draußen einen Mann auf einem Schiffe und ruft ihm zu: Hol über! ich gebe dir einen Goldring. — Ich führe keine Fremden, mein Herr hat's mir verboten. — Hagen ruft: Ich bin ein Krieger deines Herrn, des Grafen Elsung! Und dann hält er den Goldring in die Höhe. Der Ferge hatte vor kurzem ein schön Weib genommen, dem gönnt er den Ring. Er rudert ans Land, nimmt Hagen an Bord und will mit ihm hinüber; aber Hagen zwingt ihn, flußaufwärts zu rudern (5. Szene).

Sie kommen zu der Schar, die vom Schlaf aufgestanden ist und das Schiff froh begrüßt (6. Szene). König Gunther mit hundert seiner Mannen besteigt das Schiff. Hagen zieht so gewaltig aus, daß beide Ruder bersten und die Pflöcke abgehn; da verwünscht er den, der dies gezimmert hat, springt auf und schlägt dem Fergen den Kopf ab. Gunther verweist ihm zornig die Übeltat, aber Hagen ruft: Nun kann er uns nicht mehr melden bei den Hünen! auch weiß ich jetzt, daß keine Seele von uns heimkehrt! (7. Szene).

Eh sie ans Land kommen, löst sich das Steuer, das Gunther lenkt: das Schiff kentert, und alle Mann kommen naß ans Ufer (8. Szene).

Nachdem die übrigen herübergeschafft sind, schlägt Hagen das Schiff in Stücke und wirft sie in den Strom:

Kein Feigling unter uns soll über dieses Wasser entrinnen! (9. Szene.)

All dies, an Verszahl schon beinah so viel wie ein kurzes Lied, hat das eine vorüberrauschende Bild ersetzt! Hier haben wir epische Breite; jetzt erst wird richtig erzählt, wickelt sich eine Handlung vor uns ab. Aus dem beruhigten Vortrag heben sich einzelne leidenschaftliche Spitzen empor. Eine Fülle von geschauten Augenblicken, teils malerisch, teils dramatisch, entquillt der Einbildung des Dichters. Er erfindet Gespräche: vier Personen kommen zu Wort. Er erfindet Nebenfiguren: die Meerweiber, den Fergen, diesen sogar mit dem biographischen Zuge: er ist neu verheiratet und darum auf Gold erpicht. Ein neuer Eigenname, Graf Elsung, trägt dazu bei, den Boden gleichsam geschichtlich zu festigen. Die altererbten Züge (Ruderbrechen usw.) kommen erst gegen Ende, auch sie entfaltet und neu eingefaßt. Mit alledem ist aus der einstigen gebündelten Handlung der eine Held, Hagen, beherrschend hervorgewachsen.

Beachten wir nebenbei den meisterhaften Zug: Hagens einsamen Gang legt der Künstler in die Nacht, und zwar unter Mondschein. Dies kommt im besondern der Meerweiberszene zugute. Es erfüllt die Lessingsche Vorschrift, Jenseitige nicht ins grelle Tageslicht zu rufen. Wie wenig es sich hier von selbst verstand, zeigt der jüngere Dichter: er läßt seinen Hagen wieder bei Tage wandern.

40. Auf ähnliche Art haben sich fast alle Teile der Sage ausgeweitet.

Beide Atlilieder der Edda setzen gleich mit der trügerischen Botensendung ein, und auch die junge Ballade ist von selbst wieder auf diese Stoffbeschneidung gefallen. Unser Buch griff viel weiter zurück und begann mit Etzels Werbung um die Witwe Kriemhild; dies freilich noch sachlich-kurz, erst ein kleiner Anlauf zu den Maßen des Nibelungenlieds.

Über die Einladung verhandelt man jetzt am Wormser Hof in mehreren getrennten Gesprächsszenen, wobei auch die Königinmutter Uote mit einem warnenden Traum auftritt und Giselher das Kind mit seinem liebenswürdigen Jungenprofil sich abhebt.

Die Reise ins Hünenland erhielt zu dem Donauabenteuer einen völlig neuen, gewichtigen Zuwachs: die Einkehr in Bechlaren bei dem Markgrafen Rüedeger. Darüber im zweitnächsten Abschnitt.

Außerordentlich bereicherte sich der Aufenthalt in Etzelnburg. Seine Dauer zählte in dem alten Eddalied nach Stunden: Ankunft der Gäste, Gelage, Kampf, Horterfragung, Schlangenhof, letztes Gastmahl und Saalbrand, dies drängte sich in einen Nachmittag und eine halbe Nacht zusammen. Schon auf der zweiten Stufe spannte sich der Rahmen weiter, weil der Saalbrand nun in die Mitte der Kämpfe trat: das Gastmahl nach der Ankunft brachte noch keine Entscheidung; man erhielt zwei Kampftage. Auf der dritten Stufe gab es zunächst eine Reihe mehr beschaulicher Begrüßungsszenen: Dietrich reitet den Gästen vors Tor entgegen und warnt sie; während die Nibelunge in stolzem Aufzug durch die Straßen nach dem Königsgehöft reiten, stehn auf jedem Turm und

in jeder Laube und unter jedem Fenster die wohlgeschmückten Frauen und bewundern Hagens unheimliche Erscheinung; in der Empfangshalle hat Kriemhild einen langen, dreigeteilten Willkomm mit den Ihrigen; der von seinem Palast ausschauende Etzel erkundigt sich nach Hagen und denkt alter Tage, da er als Geisel bei ihm lebte und er ihn zum Ritter schlug. Derartiges wäre im Liede unmöglich; es kennzeichnet den geruhsamen Schritt des Epikers.

Hierauf veranstaltet der Dichter ein erstes, tatenloses Gelage, das Etzel als freigebigen Wirt zeigt und die Herrlichkeit seiner Hofhaltung vorführt. Es folgt die Nachtrast der Nibelunge mit der Schildwacht Hagens und Volkers, darauf ein zweiter Tag in Etzelnburg, seine erste Hälfte ausgefüllt mit höfischer Unterhaltung.

Jetzt erst lenkt es in den alten Grundriß zurück. Die tätliche Feindschaft setzt ein. 'Zu einer Sonnwendzeit geschah der große Mord . . .' Das überkommene Glied, Kriemhildens Bittgang, erscheint verdreifacht: eh sie den Schwager Blödel gewinnt, hat sie zwei vergebliche Gänge, zu Etzel und zu Dietrich. Dann kommt das zweite Gastmahl, das dem ersten der Vorstufe entspricht, mit dem Ausbruch des Streites unter den Fürsten.

Im folgenden gibt es noch drei große Einlagen: Blödels Fall durch Gernot, Irings doppelter Kampf mit Hagen — vor dem nächtlichen Saalbrand; die Rüedegertragödie — am zweiten Kampftage. Außerdem zerlegt sich der Endsturm, vor Hagen-Dietrichs Waffen-

gang, in Einzelbilder: Volker und Hildebrand, zwei neu eingeführte Kämpen, zeichnen sich ab; die aufgesparten Königsbrüder Gernot und Giselher erhalten ihren beleuchteten Abgang. Wogegen die zwei Schlußglieder, Horterfragung und Kriemhildens Tod, ohne Zutat aus der zweiten Stufe herüberkamen.

Mit all dieser Ausweitung reicht der Notdichter viel tiefer in den zweiten Kampftag herab. Rüedegers und Dietrichs Massenangriffe müssen diesen Tag ziemlich gefüllt haben, so daß die Heldin bei sinkender Sonne ihr Leben ließ. Überschritten aber wird die zweite Tagesspanne nicht: nur vorn, zwischen Einzug und Kampfbeginn, hat das Buch einen vollen Sonnenlauf eingeschoben.

Gab vielleicht den ersten Anstoß hierzu die Nachtwache mit dem geigenden Volker? Dafür hatte ja der engere Zeitrahmen des Liedes keinen Raum. Man hat Gründe, dieses meisterliche Nachtstück der Nibelungen, obwohl es der Sagamann nicht beglaubigt, auf unsre dritte Stufe zurückzuführen. Aber auch außerdem entsprach das Hinausschieben der Kämpfe dem ruhigeren Zeitgefühl der neuen Dichtung. Der eintägigen Herberge bei Rüedeger hielt nun die bei Etzel die Wage; und die drei Glieder dieses Aufenthalts — Begrüßungsmahl, Nachtwache, höfisches Spiel — konnten mit Entspannung und wieder Anschwellung von dem schwülen Empfang zu dem Gemetzel hinaufleiten.

41. Viele der neuen Auftritte stützen sich auf neugeschaffene Gestalten.

6*



Zum Teil sind es Nebenpersonen; Mutter Uote, der Ferge, die Donauweiber; die Markgräfin Gotelind und ihre Tochter; hünisches Gesinde.

Gewichtiger sind die neuen Heldenrollen: auf rheinischer Seite Volker, auf hünischer Hildebrand, Iring und Rüedeger. Aber auch Gernot und Giselher dürfen als Schöpfungen unsres Künstlers gelten, denn er erst hob sie über schattenhafte Namenträger hinaus.

Volker ist Hagens Waffenbruder und sonnigeres Widerspiel; etwas von lustiger Kriegerkeckheit spielt um sein Auftreten. Er ist der videlære, d. h. der Geiger, der Spielmann: unser Österreicher hat in ihm den eignen Stand verherrlicht. Spielleute als tapfre Kriegsmannen kannte die französische Dichtung; der Taillefer beim Normannenherzog Wilhelm ist ein berühmter Fall. Ein solches Muster hat durch niederrheinische Mittelstufen auf die ältere Not gewirkt. So wird es sich erklären, daß schon um 1130 in Flandern Folkirus joculator, 'Volker der Spielmann', als Privatname begegnet; die Rolle im Burgundenfall ist gewiß erst die Tat des ausmalenden Epikers. Schon dieser Vorläufer unsrer Nibelungen labt sich an dem Bilde, wie Volkers Schwert als blutiger Fiedelbogen auf die Helme der Feinde saust und ihnen grimmige Weisen aufspielt. Seine sanftere Kunst bewährt er in der Nachtwache, als er mit Hagen vor dem Hause sitzt und die sorgenden Nibelunge in Schlaf geigt. Der leichtblütige Künstler als Notgestalle des dunklen Kriegsmannes: diese Erfindung ist das Eigentum des Ältern. Er ehrt seinen Liebling und Standesgenossen, indem er ihn durch Dietrich sterben läßt. Hagens Klage um ihn,

in Strophe 2290: 'Meine Hilfe liegt erschlagen, . . . der beste Heergeselle, den ich je gewann', hat nach dem Zeugnis der dänischen Ballade schon in der Quelle gestanden.

In Hildebrand haben wir einen altüberlieferten Helden aus dem Dietrichkreise. Er ist der kriegskundige, bärbeißige Waffenmeister, der älteste der Amelungen — so nennt die Dichtung die Goten —, die Dietrich einst ins Elend folgten; die feste Stütze seines landflüchtigen Herrn. Da er, wie Dietrich, die dreißig Jahre bei den Hünen verbrachte, lag es nahe, ihn im Nibelungenuntergang zu beschäftigen. Schon auf der zweiten Stufe hätte man den Schritt tun können, nur daß der Liedstil noch nicht auf Nebengestalten drängte. Auch unser Epiker scheint aus Hildebrand nicht sehr viel gemacht zu haben; erst gegen Ende stellt er ihn ins Licht: da betraut er ihn mit der Tötung der zwei jüngern Wormser Könige. Das befremdet auf den ersten Blick; es scheint ein zu hoher Auftrag für den unfürstlichen Kämpen. Bei näherm Zusehen verrät sich gute Berechnung darin. Abgesehen von Gunther, der am ersten Kampftage in Haft geriet, sollten die Könige der Nibelunge als Letzte erliegen. Dann aber standen auf der Gegenseite nur noch zwei benannte Helden, Dietrich und Hildebrand. Dem Spielmann widerstrebte es, daß sein Dietrich, der Richter Kriemhildens, noch darüber nibelungisches Fürstenblut vergießen sollte. So fiel der Sieg über Gernot und Giselher dem Waffenmeister zu. Dietrich behielt die Fesselung Hagens, und um das Gleichgewicht zu wahren, gab ihm der Dichter noch Volker zum Opfer.

Aus einer abliegenden Heldensage stammt Iring. Ein Thüringer, der schlaue und kühne Rat seines Königs. Nach dem Willen seiner Königin schürzt er Fehde mit dem Franken, dann läßt er sich vom Feinde bestechen und wird zum Verräter am eignen Herrn. Selber kann er ihn und sich glorreich rächen, trifft mit dem Schwerte, das die Neidingstat beging, den Frankenkönig und legt den toten Herrn über die Leiche des Gegners ... So stand Iring in seiner thüringischen Stammsage. Das Iringlied, dieser kostbare Beitrag Thüringens zur germanischen Sagenreihe, ist leider verklungen, ohne daß ein hochdeutscher Spielmann ein Heldenbuch draus machte. Der Donauländer nach 1160 aber wußte noch von dem gepriesenen Thüringerhelden: auf seiner Suche nach Baustoff raffte er ihn auf und stellte ihn als verbannten Recken an Etzels Hof. Der kampfgierigen Kriemhild mochte Iring dienen wie einst der thüringischen Amelberg. Er und Hagen, das waren Geistesverwandte; sie gaben ein Paar. Hagen über Iring frohlocken zu lassen, dies war der zündende Funke für unsern Dichter. Als keiner gegen die eingesperrten Nibelunge vor will, läßt sich Iring von Kriemhildens Gold und Freundschaft erkaufen, stürmt kühnlich gegen Hagen an und haut ihm eine Wunde; im zweiten Gange durchrennt ihn Hagens Speer.

Dieser Schluß des ersten Kampftags, eine Reihe mächtiger Bilder, hat den besondern Zweck, Hagen mit einem namhaften Sieg zu beschenken. Denn die Tötung des Königsbruders Blödel ist ihm jetzt entzogen: der Meister hat sie dem Königsbruder Gernot zugeteilt. Der war bisher tatenlos; der Waffengang mit

seinem Standesbruder wurde eine angemessene Aufgabe für ihn. In dieser Szene zeichnet ihn die Saga als gewaltigen Vorkämpfer der Nibelunge; es ist Gernots Heldenstück. Im Vorangehenden tritt er ein paarmal in Hagens Nähe hervor; er wirkt wie eine verkleinerte Widerholung Hagens, rauher als Gunther, männlicher als Giselher, doch ohne eigentlich unterscheidende Züge.

42. Die unvergleichliche Schöpfung unsres Spielmanns, sein Freibrief auf Unsterblichkeit, ist Rüedegers Rolle. Er fand die Gestalt vor in dem Dietrichepos als Markgrafen Etzels — ein vertriebener deutscher Fürst: Volkstum und Vorgeschichte bleiben im Dunkel —, als großmütigen Helfer und Berater Dietrichs. Seine eigene Eingebung war, daß dieser Lehnsmann des Hünenkönigs mit den Nibelungen durch heilige Bande verbunden ist und dann, gehorsam seinem Herrn, gegen sie kämpfen und fallen muß. Auf seiner Burg Bechlaren an der Donau wird Rüedeger der gütige Wirt der durchziehenden Wormser: er beschenkt sie mit herrlichen Waffen und verlobt dem jungen Giselher seine Tochter. Dieser Bechlarer Tag legt sich als freundlich bestrahlte Insel in die ahnungsdüstere Todesfahrt. Dann gibt der Gastfreund seinen Gästen das Geleit zu den Hünen. Wie Dietrich, will er vom Kampfe nichts wissen. Erst als sein Lehnsherr ihn beschwört, den Tod seines Bruders Blödel zu rächen, stellt er sich an die Spitze seiner Mannen und geht gegen seine Freunde und Schutzbefohlenen vor. Das Schicksal will es, daß sein Schwiegersohn, Jung-Giselher, ihm den Todesstreich

gibt — mit dem Schwerte, das sein Gastgeschenk war! Eine Erfindung so recht aus dem Geiste heldischer Tragik und der edelsten altgermanischen Vorbilder würdig!

Zu Rüedegers innerm Kampfe ist das nächste Gegenstück in alter, vorritterlicher Dichtung die Rolle Hagens in der Walthersage. Auch Hagen schwankt, ob er dem Waffenbruder Walther die Freundschaft halten oder seinem König, Gunther, gehorchen und den Freund bekämpfen soll; auch Hagen entscheidet sich für die Ehre seines Herrn; mit unterwürfigem Flehen gewinnt ihn Gunther, wie Etzel den Rüedeger. Der ältere Notdichter wird das Waltherlied gekannt haben und ihm diese Anregung verdanken. Er selbst, der Sohn einer empfindsameren Zeit, hat freilich den Widerstreit der Pflichten viel reicher unterbaut und ergreifender ausgeführt (vgl. § 83).

An Rüedegers Untergang aber schließt noch eines. Als Dietrich das Geschehene hört, da spricht er: Jetzt ist tot mein bester Freund, Markgraf Rüedeger: jetzt kann ich nicht länger ruhig sitzen. Waffnet euch, alle meine Mannen!

Daß der Held, in dessen Hand die Entscheidung liegt, grollend abseits steht, bis die Rache für den Freund ihn aufruft und er die unbesieglichen Gegner zerschmettert: darin trifft der Österreicher zusammen mit der Ilias: Achilleus=Patroklos. Homer war ihm, auch mittelbar, gewiß nicht bekannt. Es ist schön, wie sich da zwei Heldenepen über den Abstand der Zeiten und Länder die Hand reichen!

Auf der zweiten Stufe, vermuten wir, trieb Blö=

dels Fall zu Dietrichs Losgehn. Dies hat nun Dietrich dem neueingeführten Rüedeger abgetreten und hat selbst den seelisch tiefern Antrieb gewonnen, den Schmerz um den Freund.

Rüedeger reicht, wie Volker, nicht über die Ritter- und Epenzeit hinauf. Von diesen jungen Gestalten der deutschen Heldengedichte ist er die eindrücklichste. Bei seiner liebevollen Ausmalung war wohl etwas besondres im Spiele: er war gedacht als verklärtes Gegenbild der zeitgenössischen Landesfürsten, der Babenberger, die bis vor kurzem (1156) Markgrafen geheißen hatten. Ein Gegenbild freilich allgemeinster Art; im Lebensgang, auch in der Machtstellung liegt keine Ähnlichkeit. Schon der Vater der Rüedegergestalt, der erste Dietrichepiker, mag damit dem Babenberger gehuldigt haben: es ist an Heinrich Jasomirgott † 1177 zu denken; in ihm dürfen wir den Auftraggeber dieser ältesten schreibenden Heldendichter vermuten.

Man sieht, wie im Zusammenhang mit Rüedeger Giselher sein Schicksal bekam; auf ihn strahlt Rüedegers Tragik herüber. Zum Bräutigam eignete sich der Jüngling, 'Giselher das Kind'; nach der Frühreife dieser Menschen denke man sich ihn fünfzehnjährig. Der Künstler schuf damit ein reizvolles Gegenbild zu all den sturmharten Männern. Er gewann der Jugendlichkeit des Prinzen dankbare Klänge ab; so zu Ende, als vier Helden noch aufrecht stehn, die ergreifende Fürbitte aus des grimmen Hagen Mund: Ich allein schlug Sigfrid die Todeswunde: laßt den Knaben Giselher nicht dafür entgelten! Er kann noch ein guter Ritter werden, bleibt er am Leben.

43. So verfügte nun der ältere Epiker über fünf Kriegshelden in jedem der beiden Lager. Auf der vorigen Stufe waren es je zwei: Gunther, Hagen — Blödel, Dietrich. Diese Dichter geben mehr auf Gleichmaß und Bau, als man zunächst denken möchte! Nach weisem Plane sind die zehn Kämpen gegen einander gestellt, zu feindlichen Paaren geordnet. Wir haben einiges erwähnt. Man beachte noch die Reihenfolge ihres Todes. Zuerst stirbt der Hüne Blödel, dann der Thüringer Iring, dann der den Nibelungen befreundete Rüedeger, darauf erst der rheinische Volker und als letzte die vier rheinischen Könige, Gernot, Giselher, endlich Gunther und der Nibelungetrost Hagen. Eine Steigerung bis zuletzt. Die Hünen, wiewohl ohne Gehässigkeit gezeichnet, gelten weniger als die deutschen Stämme. Ihre und der Thüringer Rolle ist am ersten Tage ausgespielt; der Zuschauer hat diese fremden Feinde mit Genugtuung erliegen sehen. Dann legt sich die Nacht mit dem Saalbrand dazwischen, ein deutlicher Einschnitt. Auch der Not des Feuers haben die Helden getrotzt; unbesiegt stehn sie, als der Morgen kommt, über den verkohlten Trümmern. Jetzt sind nur noch Rüedegers und Dietrichs Scharen da, es mit den Gästen aufzunehmen: der zweite Tag ist aufgehoben für die Kämpfe unter den Freunden, die Kämpfe, die uns als grausamer Schicksalswille ans Herz greifen.

So baut sich der zweite Kampftag als Gegensatz, als Vergeistigung über dem ersten auf. Dieser Dichtergedanke war neu; er setzt die vermehrten Waffengänge, die Einführung Irings und Rüedegers, voraus.

Nur einen Keim dazu bot die vorangehende Liedstufe, wenn sie — wie wir glauben — den befreundeten, wider Willen kämpfenden Dietrich als Schlußwirkung verwendete. Zur Entfaltung dieses Keimes mag wieder die Waltherdichtung geholfen haben: sie kannte die trennende Nacht zwischen zwei Kampftagen, von denen der zweite das menschlich Erschütternde, den Friedensbruch unter den Freunden, enthielt.

Am Leben bleiben Dietrich und Hildebrand: so verlangte es die Sage von Dietrichs Flucht. Daher bekommen diese beiden je zwei benannte Gegner zu überwinden. Aber die Helden der Geschichte waren und sind die Nibelunge; ihr Schicksal trägt bis zum vorletzten Auftritt, Hagens Tod, den Anstieg der Handlung. Daran kann auch die Wärme für Rüedeger und die Amelunge nichts ändern.

44. Nur ausgedichtet, sagten wir, nicht umgedichtet, hat der Epiker das Sagengerüst der zweiten Stufe. Den Fall, daß sich ein alter Zug folgenreich änderte, und zwar unter äußerm, kulturgeschichtlichem Anstoß, haben wir beim Saalbrand.

Im baiwarischen Lied war Etzels Königshalle noch ein Holzbau. Daher zwang das Feuer die Nibelunge zum Ausbrechen, und die kurzen Kämpfe des zweiten Tages liefen im Freien ab. In der Stauferzeit konnte man sich einen solchen Palast nur als Steinbau denken. Das Feuer, das man treulich beibehielt, verlor damit seine einstige Wirkung: es ergreift nur noch Dach und Decke, quält die Eingesperrten und bringt sie dazu, den Durst im Leichenblut zu löschen, aber es treibt

sie nicht mehr hinaus. Bis gegen Ende bleibt die Halle der Schauplatz der Kämpfe.

Erst dies machte es möglich, das Ringen des zweiten Tages zu verlängern: die zeitlich getrennten, umständlichen Massenstürme Rüedegers und Dietrichs wären undenkbar, wenn das Häuflein der Nibelunge ungedeckt vor dem lodernden Hause stände. So hat erst der Steinbau Raum geschaffen für diese bedeutsamen Zutaten des Epikers: dichterisches und sittengeschichtliches Bedürfnis arbeiten sich hier in die Hände.

Für diese Fragen des Schauplatzes sind wir übrigens angewiesen auf Rückschlüsse aus der vierten Stufe, dem Nibelungenlied; denn der Nacherzähler der ältern Not, in der Thidreksaga, folgt hier einer niederdeutschen Neuerung: das Gastmahl ist in einen Baumgarten verlegt, die meisten Kämpfe in die Straßen der Stadt verzettelt. Das ist mehr Art der Chronik als des Heldengedichts. Der heroische Stil liebt für seine kämpfenden Gefolgschaften den begrenzten Raum in und vor der Fürstenhalle, die auch das friedliche Treiben der Mannen, ihr Gelage, beherbergt. So zeigt es uns die erste Stufe der Burgundensage, so auch wieder die vierte, das Nibelungenlied, obgleich hier die Insassen zu Tausenden angeschwollen sind; so stand es auch auf den zwei mittleren Stufen, und nur die sächsische Umformung der oberdeutschen Not brachte den bunten Schauplatz herein, den Garten und die vielen Gassen und Gebäude. Angeregt hatte dazu die Soestische Ortssage (§ 36).

45. Ohne Schäden ließ sich der reichere Faltenwurf des Heldenbuches nicht durchführen. Gute Beispiele dafür gibt die Fahrt über die Donau, und was mit ihr zusammenhängt.

Wir haben die kurze Liedfassung mit der breiten des Epos verglichen (§ 39). Wer die beiden Formen auf sich wirken ließ, wird sich schon gesagt haben: das Urmotiv vom Ruderbrechen stimmt besser zur Liedart, wo es sinnbildgleich, musikalisch die Stimmung der ganzen Bootsmannschaft verdichtet. Seine erzählerisch begründende Ausführung im Buche hat ihre Verdienste; aber der Hergang wirkt kleiner und etwas launenhaft; er spitzt sich zu auf den einen Hagen und den Fährmann, für die Menge der übrigen hat er nichts zu bedeuten.

Wenn im Liede der Kahn, der für die Handvoll Menschen reichte, in den Fluß zurückgestoßen oder durch Hagens Klinge zertrümmert wird, ist das noch schaubar. Bei einem Schiffe, das die zehnfache Menge faßte, muß man die Augen schließen. Auch der eine Hagen als Ruderer mutet uns da viel zu.

Empfindlicher ist ein anderer Übelstand. Die erste Schiffsladung, hundert Mann, kommt durchnäßt ans Ufer. Obwohl wir diesen Zug erst aus dem Epos kennen, schließen wir mit voller Bestimmtheit: er hat schon im Liede gestanden; er wurde erfunden für die kleineren Verhältnisse des Liedstils, als noch eine Überfahrt die gesamte Mannschaft umschloß. Denn es ist dichterisch widersinnig, daß nur das erste Zehntel dieses Mißgeschick hat.

Aber weiter! Diese Netzung der Helden hatte einst

ihren guten Sinn. Noch am selben Tage — alle Maße sind hier noch klein — langen die Wormser am Hünenhof an und werden hier gleich in eine Halle mit Feuern geführt, sich zu trocknen. Kriemhild steht dabei und sieht, wie sie am Feuer ihre Mäntel lüpfen — und darunter die Brünnen hervorschimmern! Da spricht sie: Man hat sie gewarnt! Wüßt ich, wer das getan, ich riete ihm den Tod! . . . Diesem erregten Augenblick zuliebe ist das Naßwerden im Strome erfunden. In geschickter Neufassung ist hier ein Stück Urgestein von der ersten Schicht — die besorgte Schwester mustert die Eintretenden — erhalten. Es ist kein Zufall, daß der Edda die Netzung noch fehlt: sie kam erst auf, als Kriemhild feindlich ausspähte. Und dafür, wie für das Heischen des Hortes, brauchte man nun die neue Szene, vor dem Antreten bei Etzel. Geharnischt gehn die Gäste zu dem Begrüßungsmahl, wo sich bald der Streit erhebt.

So wars im Liede. Das Buch hat den Ausbruch der Kämpfe um einen Tag nach rückwärts geschoben: am ersten Gastmahl geschieht noch nichts. Dennoch treten die Nibelunge in den Panzern an. Das erklärt zwar ihr Argwohn; unlogisch ist es nicht — aber wirkungslos; halb erblindet ist der Zug immerhin.

Eine stärkere Folge des epischen Anschwellens war diese. Stromfahrt und Ankunft hat der Dichter weit auseinander gerückt: die ganze Einkehr bei Rüedeger legt sich dazwischen. Also die Nibelunge haben sich längst trocknen können. Sollte man den Auftritt mit den Feuern und der spähenden Kriemhild opfern? Damit wäre auch Kriemhildens Frage nach dem Hort obdachlos geworden.

Wieder haben wir den Fall, daß man ein einprägsames Bild festhielt, nachdem ihm die Grundlage entzogen war. Der Notdichter brachte eine neue Begründung bei, die sich seltsam bürgerlich ausnimmt; in der Sprache des nordischen Nacherzählers lautet sie so: 'An dem Tage, da sie zu Etzels Burg reiten, ist nasses Wetter und starker Wind, und alle Nibelunge sind nun naß und ihre Kleider.'

Und damit noch nicht genug. Der Spielmann war so gewissenhaft, auch für die erste Netzung, die im Flusse, Abhilfe zu besorgen: er läßt schon bei Rüedeger Feuer anzünden und gelangt so zu einer zweiten, früheren Trocknungsszene, die mindestens in der Saga ihre schweren Bedenken hat. Hier muß die Markgräfin Gotelind die Rolle Kriemhildens versehen. Sie spricht — als die Gäste an den Feuern aus ihren Kleidern gefahren sind — die gehobenen Worte: 'Die Nibelunge haben viel lichte Brünnen hergeführt (. . dazu Helme, Schwerter und Schilde . .); das ist ein Jammer, daß Kriemhild noch alle Tage ihren Mann, Jung-Sigfrid, beweint!'

Diese Warnung muß im Munde der Gotelind befremden. Die Bechlarer Herrin könnte ihr Wissen um Kriemhild doch nur von Rüedeger haben. Der aber warnt nicht; seine Stimmung ist als arglos gedacht, und so ist es auch notwendig für die sonnigen Bechlarertage und für die Verlobung der Tochter. Den Frieden von Rüedegers Heim darf keine Warnung trüben. Die Rede der Markgräfin verhallt denn auch wirkungslos.

Nun zeigt sich, daß diese Rede erborgtes Gut ist. Die lebhafte Herzählung der Waffen kehrt bis auf den

Wortlaut wieder, als Kriemhild vom Turme auf die Einreitenden schaut (§ 113), und dort gehört sie hin, nicht zu den Entkleideten am Feuer! Dann das tägliche Weinen der Königin, das begegnet wörtlich wieder als Warnung Dietrichs (§ 115), und auch da ist die spätere Stelle die gewachsene: Dietrich, der Hofgenosse, redet als Ohrenzeuge vom Jammer der Kriemhild. Ist es glaubhaft, daß sich der Epiker selbst so wenig verständnisvoll ausgeschrieben hätte? — Die ganze Störung werden wir leichter dem Sagamann zutrauen. Mag immerhin schon der Dichter das Trocknen bei Rüedeger erwähnt haben, eine beiläufige Folgerung aus dem überlieferten Bootkentern: den lästigen Ausbau dieses Zuges, die Rede der Wirtin, hat erst der Nacherzähler zurechtgemacht, und zwar mit Beraubung dreier späterer Auftritte.

46. Es wäre noch viel zu sagen über die Dichtergedanken und die Kunstgriffe des älteren Nibelungenepikers. Das Gesagte mag eine vorläufige Anschauung geben von diesem Bahnbrecher und Anreger des bewahrten Nibelungenlieds. Die Betrachtung des Nachfahren wird noch vieles zufügen. Wer das Formen des jüngern Meisters von dem des ältern abzugrenzen sucht und dabei, bis in den einzelnen Vers hinein, die Zwiesprache oder den Wettkampf der beiden vernimmt, dem wird der Spielmann der 1160er Jahre eine halbwegs nacherlebbare Größe.

Wenn das Brünhildenlied in keinem Pergament zu lesen steht, ist das nicht anders zu erwarten: solche

sangbaren Spielmannslieder zählten nicht auf Niederschrift. Aber die ältere Nibelungenot, die war ja ein Buchwerk: warum ist von ihr keine Abschrift gerettet? Fand sie so wenig Anklang? — Nun, sie wird eine zeitlang viel begehrt gewesen sein; aber nach einem Menschenalter genügte sie dem verfeinerten Geschmack nicht mehr; man schrieb sie nicht mehr ab und verwahrloste die vorhandenen Stücke. Sie wurde beerbt und ersetzt durch unser Nibelungenlied. Und dieses, der Gipfel und Abschluß der Reihe, lebt uns in dreißig Abschriften fort.

Die Hauptquellen des letzten Dichters waren die zwei Denkmäler, die wir hier in § 13—19 und § 36—45 betrachtet haben; ein mündlich überliefertes und ein schriftliches Werk:

1. Ein sangbares Lied mit der Sage von Brünhild und von Sigfrids Tod, ein buchfreies Gedicht von einigen 200 Zweizeilern, in den nächst vorangehenden Jahrzehnten gestaltet, vielleicht aus dem Rheinland herübergekommen.

2. Ein Heldenbuch mit der Sage vom Burgundenuntergang oder der Nibelungenot, ein Lesewerk von einigen 400 Langstrophen, in Österreich vor etwa dreißig Jahren verfaßt, die nach Umfang und Gehalt stärkste Leistung der bisherigen deutschen Heldenkunst.

Neben diesen zwei Hauptquellen treten die Seitenquellen des Künstlers weit zurück. Die zwei nennenswertesten waren: ein kurzes Lied mit der Jung-Sigfridsage von der Erbeutung des elbischen Nibelungenhorts — und das älteste donauländische Epos mit der Sage von Dietrichs Flucht. Aus der ersten dieser Nebenquellen schöpfte er allerlei Züge zum reicheren Ausbau der Sigfrid-Brünhildgeschichte. Die zweite bot ihm

ein ausgeführteres Gemälde von Etzels Hofhaltung und von den Amelungenkriegern, die neben dem alten Hildebrand ihren Herrn, Dietrich, umgaben.

Für die beiden Hauptstoffe bedeutet das Nibelungenlied eine Neugestaltung: für den ersten, die Brünhildsage, eine dritte Stufe, für den andern, die Burgundensage, eine vierte.

Wir haben die Vorgeschichte des Nibelungenlieds zu Ende verfolgt. Wir sind da angelangt, wo der letzte Meister des Baues die Werkstatt betritt. Es hat sich gezeigt: das was er vorfand, waren nicht 'Volkslieder und Volkssagen' in nebelhaftem Gewimmel. Es waren zwei bestimmte, ansehnliche Dichtwerke.

Dank den nordischen Quellen sind wir in der Lage, einen Stammbaum dieser Dichtwerke zu zeichnen — freilich lückenhaft genug! Die ersten Ahnen tauchen vor uns auf: stabreimende Lieder der Merowingerzeit Dann eine liedhafte Zwischenstufe aus Karls des Großen Zeit, der Zeit des alten Hildebrandliedes. Endlich die reimenden Formen des staufischen Hochmittelalters, ein Lied und ein Heldenbuch. Von den Ursachen der Umdichtung wird uns vieles erkennbar; wir tun Einblicke in das Spiel der neuschaffenden und der zäh festhaltenden Kräfte. Das große Heldenepos des deutschen Volkes steht vor uns als der Erbe jahrhundertealten Dichtens.

Stammbaum des Nibelungenlieds

Brünhildsage	Burgundensage
1. Stufe: fränkisches Brünhildenlied des 5./6. Jahrhunderts	1. Stufe: fränkisches Burgundenlied des 5. Jahrhunderts
	2. Stufe: baiwarisches Burgundenlied des 8. Jahrhunderts
2. Stufe: Jüngeres Brünhildenlied Ende des 12. Jahrhunderts	3. Stufe: österreichisches Burgundenepos (die ältere Nibelungenot) 1160er Jahre
3. Stufe: Nibelungenlied Teil I (Kriemhildens erste Ehe)	4. Stufe: Nibelungenlied Teil II (Kriemhildens zweite Ehe)

Nibelungenlied
österreichisch, 1200—1205

Die Seitenäste:

Von der 1. Stufe der Brünhildsage sind abgezweigt die Sigurdlieder der Edda aus dem 9.—12. Jahrhundert.

Die 2. Stufe der Brünhildsage findet ihren Niederschlag in der Prosaerzählung der Thidrekssaga um 1250. Sie wirkt auch nach in dem eddischen Traumlied um 1200, in der färöischen Brünhildballade und in dem russischen Brautwerbermärchen.

Von der 1. Stufe der Burgundensage sind abgezweigt die Atlilieder der Edda aus dem 9.—11. Jahrhundert.

Die 3. Stufe der Burgundensage findet ihren Niederschlag in der Prosaerzählung der Thidrekssaga um 1250. Sie wirkt auch nach in der norwegisch-dänischen Ballade Kremolds Rache und ihrem färöischen Ableger.

Das Nibelungenlied

Die Ziele des letzten Epikers

47. Um die Wende des zwölften Jahrhunderts schritt der letzte schöpferische Nibelungendichter an die Arbeit. Er war Landsmann des älteren Epikers und Standesgenosse, ebenfalls Spielmann, vielleicht mit einiger geistlicher Schulung. Aber er war drei Jahrzehnte jünger und darum vor anderen Vorbildern aufgewachsen und mit anderen menschlich-künstlerischen Zielen.

Es war die Mittagshöhe der ritterlichen Dichtung in Deutschland. Unser Österreicher mag gleichen Alters gewesen sein mit den Meistern der erzählenden und der sanglichen Kunst, mit den Schwaben Hartmann von Aue und Gotfrid von Straßburg, dem Franken Wolfram von Eschenbach und dem Österreicher Walther von der Vogelweide. Diese und ihre nächsten Vorgänger erzogen die höfischen Hörerkreise zu neuen Ansprüchen: was noch vor wenig Jahren Beifall gefunden hatte, erschien derb und unfein in Inhalt und Form. Man verlangte eine gewähltere, zierlichere Menschenzeichnung und eine äußerst gepflegte Sprache.

Die Werke ritterlicher Poeten gehörten zu dem Vorrat, den unser Spielmann berufsmäßig vorlas und sang, und ihre Stil- und Verskunst hatte stark auf ihn gewirkt. In Wichtigem aber blieb er in den Bahnen der Spielmannsüberlieferung. Als Stoff für seine eigne Schöpfung wählte er zwei altheimische Heldengeschich-

ten; er schuf keinen Ritterroman nach französischen Mustern, sondern ein Heldenepos. In seinem Südost mangelten welsche Ritterbücher und welsche Sprachkenntnis; dafür standen die Heldenmären höher hinauf in Gunst als am Rheine, wie denn das Geistesleben Österreichs bodenständiger, die Ritterschaft volksmäßiger war als im Westen.

Dazu mußte freilich das Persönliche kommen: die Seelenverwandtschaft dieses großen Dichters mit der Heldensage. Deren tiefste Saite, die heroische Tragik, fand in ihm einen Widerhall, den sie bei den drei ritterlichen Erzählern nicht gefunden hätte: Hartmann war dafür zu bieder, zu engbrüstig, und den beiden andern fehlte die selbstvergessene Einfalt des Schaffens: Gotfrid war zu gedankenzersetzt und klangspielerisch, Wolfram zu eigenwillig und verschnörkelt, um die große schlichte Linie des Heldenschicksals zu ziehen. Alle drei hingen an den neuzeitlichen Idealen und den fremdländischen Bildern und Klängen der keltisch-französischen Fabelwelt. Unser namenloser Spielmann hat von Hartmann gelernt und mit Wolfram vielleicht leibhaft verkehrt, aber kraft seines Volkstums und seiner eignen Anlage wollte er etwas andres: die ritterliche Verklärung der alten Reckenwelt.

Auch in der Form stellte er sich auf die Seite des spielmännischen Vorgängers: er nahm dessen Langzeilenstrophe und verwarf die bei den Rittern alleinherrschende Perlenschnur der kurzen Reimpaare.

48. Der eine seiner beiden Stoffe, die Burgundensage oder Nibelungenot, hatte in Österreich eine Ehren-

stellung. Sie spielte im eigenen Lande, und ihren Dietrich von Bern hegte man wie einen Landsmann. Dazu war diese Sage vor drei Jahrzehnten in einem eindrucksvollen Buchwerk ausgestaltet worden.

Diese Schöpfung des babenbergischen Heldendichters war noch dem jüngern Geschlechte lieb und wert; aber neben einem Iwein klang sie gar altväterisch, stellenweise schier bäurisch. Unser Spielmann, der jüngere, hatte sie oft – so dürfen wir uns denken – vor seinen erlauchten Brotgebern vorgetragen. Er traute sich zu, sie auf die Höhe der gegenwärtigen Kunst zu heben; sie in einer Umarbeitung hinzustellen, die man neben den Ritterromanen der westlichen Nachbarn zeigen dürfte.

Wir ahnen hierin den eigentlichen Antrieb zum Nibelungenlied.

Zugleich aber spannte dieser Zweite den Rahmen weiter. Der Rache der Hünenkönigin schickte er die früheren Jahre Kriemhildens voraus. Das heißt soviel wie: er vereinigte mit dem Burgundenuntergang die Sigfrid-Brünhildsage zu einem Ganzen.

Diese andre Sage kannte er als mündliches Spielmannslied. War es ein Lied aus dem fränkischen Rheinland – unter den Spielleuten tauschte man rasch –, so wird man doch um diesen Heldenstoff, die größte der Sigfridsagen, auch an der Donau schon gewußt haben; die Kriemhildenrache verlangte ja diese Kenntnis. Aber das rheinische Gedicht mochte seine Vorzüge haben; seine ritterlichen und welschen Errungenschaften schätzte man. Eine Stelle wird uns auf die Frage führen, ob der Österreicher nebenher ein zweites Brünhildenlied

benützte (§ 78): dies könnte dann eine Fassung aus seiner Heimat gewesen sein.

Beide Heldengeschichten haben im Nibelungenlied die Gestalt erlangt, die erst im 19. Jahrhundert wieder zu schöpferischer Umdichtung reizte. Das Mittelalter empfand das Werk als meisterlichen Abschluß. Wäre sein Urheber ein Ritter oder ein Pfaffe gewesen, dann wäre auch sein Name berühmt geworden. Als Spielmann — als Banause — hat er nicht einmal sich selbst der Nennung gewürdigt. Aber sein Gedicht hatte Erfolg und Wirkung vom ersten Jahre an. Unter den vielen Abschreibern gab es auch, bis ins 15. Jahrhundert herab, Bearbeiter, die an der äußern Form glätteten, Einzelheiten umbogen, auch Nachträge einschoben — nicht zum Heile des Werkes! Dichter waren es nicht, eine 'Ilias nach Homer' hat es beim Nibelungenlied nicht gegeben.

Der eine dieser glättenden Schreiber, der sofort nach Erscheinen des Buches, spätestens 1205, seinen Betrieb aufnahm, hat etwas mehr persönlichen Umriß. Von ihm rührt die Fassung der Nibelungen her, die man im Handschriftenstammbaum C* benennt. Der Mann hatte den Scharfblick der Nüchternheit für die Widersprüche und Übertreibungen im Urtext. Er kann sich schwer an der Dichtung versündigen, aber fast immer mit Bedacht. Über hundert Strophen hat er hinzu verfertigt, von denen einige so gut gefielen, daß auch Abschreiber des älteren Textes sie aufnahmen (der Hauptfall in § 103). Wir werden dann und wann einen Seitenblick auf ihn werfen; wir führen ihn kurzweg als 'den Bearbeiter' an.

Der ältere Text — aus der St. Galler Handschrift mit Zuziehung der Ambraser abzulesen — bietet uns im großen das Werk des Dichters. Der von Wilhelm Braune erkannte Stammbaum der Handschriften hat uns von dem lästigen Irrtum befreit, wir besäßen überhaupt nur Bearbeitungen des Nibelungenlieds, seine ursprüngliche Gestalt habe altertümlicher ausgesehen und sei uns nicht mehr erreichbar. Für die Stoffgeschichte ist das Überlieferte so gut wie der Urtext.

In unsern Zitaten gehn die Zahlen der Strophen und der Aventiuren (d. i. Leseabschnitte) auf die Ausgaben von Bartsch und die Übersetzung Simrocks in den Neuauflagen von Holz und von Freye[1].

Unsre Übertragungen wollen keine Nachdichtung sein, nur den Inhalt wiedergeben, wo nötig ins Nüchternere und Deutlichere gewandt.

49. Die zwei Hauptquellen des Nibelungendichters waren — wir erinnern uns — ein schriftloses Brünhildenlied und ein wohl viermal längeres Epos von der Not. Wie fragen jetzt: was hat unser Österreicher aus dem Vorgefundenen gemacht?

Fassen wir seine Neuerungen einmal in sechs knappe Sätze zusammen.

Er hat erstens die beiden Sagen zu einem Dichtwerk verkettet.

Darum hat er zweitens eine einheitliche Form durchgeführt, und zwar die Langstrophe der größern Quelle.

[1] Das Nibelungenlied übersetzt von Karl Simrock, herausgegeben von Georg Holz, Leipzig und Wien (Meyers Klassiker-Ausgaben); Das Nibelungenlied, Übersetzung von Simrock mit gegenübergestelltem Urtext, hg. von Walter Freye, Deutsches Verlagshaus Bong & Co.



Drittens hat er die beiden Teile innerlich einander angeglichen.

Das ganze hat er viertens höfisch verfeinert, in der Sittenschilderung wie im Seelenleben.

Er hat fünftens Sprache und Vers den Ansprüchen der Zeit gerecht gemacht.

Sechstens endlich hat er ausgeweitet, bereichert, und zwar gab er den beiden Teilen ungefähr gleiches Maß.

Näher zusammen gehören die erste bis dritte, die vierte und fünfte Aussage; die Neuerungen des letzten Epenmeisters vereinfachen sich uns zu der Dreizahl:

> er hat verbunden und zusammengestimmt; er hat Inhalt und Form adeliger gemacht; er hat Vieles und Großes hinzuerfunden.

Die sechs Sätze sind Überschriften und verlangen nähere Ausführung. Wir wollen an diesem Faden die Gänge des Epos durchwandern.

Die sechsfache Neugestaltung des Überlieferten

50. Punkt 1: die Vereinigung der Brünhild- mit der Burgundensage.

Sie bedeutete kein Sprengen der einheitlichen Fabel, keinen zweikreisigen Grundriß, wie ihn manche mindergeglückte Epen zeigen (so der altenglische Beowulf). Hatten sich doch vor Jahrhunderten schon die beiden Heldenstoffe als ergänzende Hälften eines Trauerspiels zusammengefunden. Der letzte Künstler zog die Folge aus alten Voraussetzungen. Er verknüpfte äußerlich, was innerlich längst verbunden war. Eine dichterische Eingebung lag hierin nicht.

Aber auch das äußere Verbinden verlangte einen schriftstellerischen Ehrgeiz, den doch der große Vorgänger vor dreißig Jahren noch nicht gehabt hatte; zu schweigen von den federlosen Lieddichtern, die auch in der Folgezeit den Verrat an Sigfrid und den Verrat bei den Hünen als getrennte Nummern ihrer Bestände weiterführten. Seine Bedeutung für das Kunstwerk hatte der Schritt, weil er den Meister dazu aufforderte, die zwei Sagen nach Form und Inhalt in Einklang zu setzen.

Punkt 2: *die Durchführung der Vier-Langzeilenstrophe.* Siehe S. 74.

Wie diese Kunstform, die Kürnbergsweise, aus der ritterlichen Lyrik an die ältere Not kam, haben wir angedeutet. Der Letzte fand nun in seinen beiden Hauptquellen zweierlei Maße vor: den Zweizeiler und die Langstrophe. Wir erwarten es nicht anders, als daß die bescheidnere Quelle nachgeben mußte: die stattlichere und gepflegtere Nibelungenweise behielt den Sieg. Trotz Hartmann und seinen Kunstgenossen fiel die Entscheidung für Langzeilen und Strophenbau: ein bemerkenswertes Zugeständnis an die heimische Sagenepik, folgenreich für die jüngeren deutschen Heldenbücher: die Absage an die kurzen Reimpaare wurde zu einem Gattungszeichen der Gruppe.

Die Strophe schafft wiederkehrende Einschnitte und übt damit tiefe Wirkung auf den sprachlichen Ausdruck. Das stetige Weiterströmen, das man oft als sternengeschriebene Pflicht 'des Epos' ansieht, ist bei Hexametern möglich und bei Stabreimversen, wie sie der altsächsische Heiland baut, auch in den kurzen Reim-

paaren, — nicht im Nibelungenlied. Dieses ist hierin der sangbaren Urform epischer Dichtung näher geblieben. Der Einschnitt, verstärkt durch den vollen Endvers, hat unzähligemal gute Kunstwirkung; unter anderm kann er den Schluß einer Rede schön hervorwölben. Gar oft aber muß der Dichter zu Flickworten greifen, um die vierte Zeile voll zu bekommen, und mancher seiner Unkenrufe entspringt mehr dieser Versnot als innerm Drange. Gleich die Anfangsstrophe des Urtextes gibt ein Beispiel (§ 104).

Er hat aber Mittel, das strophische Band zu lockern: bisweilen führt er den Satz über die Strophe weg; innerhalb der Strophe legt er die sprachlichen Ruhepunkte an beliebige Stelle (vgl. § 72). Damit hatte der erste Epiker noch zurückgehalten; bei ihm gliederte sichs noch rechtwinkliger in Halbstrophen und Einzelzeilen, ähnlich wie beim Sänger von Kürnberg.

51. Punkt 3: die innere Angleichung der beiden Epenteile. Hier waren verschiedene Aufgaben zu lösen, und glatt ist die Rechnung nicht aufgegangen.

Einmal galt es, sachliche Widersprüche der zwei Quellen zu tilgen.

Solche Widersprüche bestanden bei Hagen und bei Giselher. Beidemal ist unser Spielmann der ersten Quelle gefolgt und hat die zweite angeglichen; beidemal hat er Spuren des zweiten Bildes übrig gelassen.

Hagen war im Brünhildenlied der menschliche Gefolgsmann, zubenannt ‘von Tronege’ (oder Troja); im Burgundenbuch war er der elbische Halbbruder der

Könige, 'daz Aldriânes kint'. Der Jüngste nennt ihn nun durch das ganze Werk hin den Tronjer. Den elbischen Erzeuger darf man ihm jetzt nicht mehr vorrücken, wie einst bei der Beratung in Worms und beim Kampf mit Dietrich. Aber noch heißt er 'Aldrians Kind': ein Rest der Albensohnschaft, denn die junge, halblateinisch klingende Form Aldrian fußt doch wohl auf 'Alberich', dem stehenden Albenkönig. Der ältere Notdichter hatte die Form verwendet, vielleicht selber aufgebracht, und von ihm übernahm sie der jüngere — in Teil I fehlt sie noch! —, ohne an Außermenschliches zu denken; auch den Bruder, Dankwart, nennt er Aldrians Kind.

Giselher war in der ersten Quelle schon erwachsen und widerriet den Mord; die zweite lieh ihm den Ausspruch, er sei bei Sigfrids Tode ein fünfjährig Kind gewesen, und nannte ihn, den nunmehr Fünfzehnjährigen, 'Giselher das Kind'. In unsern Nibelungen sind die Stellen beseitigt oder geändert, die — in der zweiten Sage — seine schonungsbedürftige Jugend hervorhoben. Es geht nicht mehr an, daß Mutter Uote ihn von dem Zuge freibitten will; vor den Feinden beruft er sich noch auf seine Unschuld, nicht mehr seine Jahre (Strophe 2092. 2101 f.), und Hagens Fürsprache '. . . er kann noch ein guter Ritter werden!' mußte verschwinden. Aber der Beiname 'das Kind' ist an ihm hängen geblieben; er wirkt auch bis zu Ende als Jüngling — und müßte doch, nach dem neuen Zeitrahmen, im Schwabenalter zu den Hünen ziehn!

Dann der Name der Wormser Könige. Im Brünhildenlied hießen sie 'Burgonden', in der ältern Not

'Nibelunge'. Den ersten Namen gebraucht unser Dichter von Anfang zu Ende, den andern erst in Teil II: in Teil I hat er unter 'Nibelungen' die frühern Hortbesitzer verstanden, die der junge Sigfrid bezwang; so fand er es in seiner Nebenquelle, dem Liede vom Albenhort. Er erklärt uns nicht, warum der Name auf einmal an ganz andre Träger übergeht. Er steht hier sichtbar im Banne seiner Vorlagen. Die Strophe, die zum erstenmal die Gunthersleute Nibelunge nennt, 1526, erweisen verschiedene Zeichen als Lehnstück aus der ältern Not (§ 73).

Hierher gehört auch die Schlußwendung 'daz ist der Nibelunge nôt'. Sie muß aus dem frühern Epos stammen: dort hat sie passend den Inhalt der ganzen Dichtung, eben den Burgundenuntergang, ausgedrückt. Wir dürfen darin den urkundlichen Namen dieses verlorenen Werkes begrüßen. Für das jüngere Gedicht, das die Brünhildsage einbezieht, ist die Formel zu eng. Darum ersetzte sie der B e a r b e i t e r durch das allgemeinere 'daz ist der Nibelunge liet', und diesen Namen hat nach dem Wiedererstehn des Denkmals ein Zufall zur Herrschaft gebracht: die ersten Drucke, von 1757 und 1782, gaben den Schlußteil nach dem Texte des Bearbeiters, dem 'liet-Texte'. Sonst sprächen wir heute nur von der 'Nibelungenot'.

52. Sodann sollten die namhafteren Gestalten des Wormser Hofes in I und II auf die Bretter kommen.

V o l k e r, der kühne Spielmann, diese Schöpfung der ältern Not, war dem Brünhildenlied fremd. Unser Verfasser bemüht sich, ihn wenigstens in Sigfrids Sachsen-

krieg tätig anzubringen; aber man merkt noch, erst im zweiten Teile, wo der Bereich des frühern Dichters anfängt, gewinnt Volker rechtes Leben. Das Brünhildenlied seinerseits enthielt keine einzige Figur, der man in der folgenden Sage erst noch hätte Raum schaffen müssen. Aber unser Meister selbst stattete Gunthers Hofhaltung mit einer Gruppe von Würdenträgern aus, und die sollten in Teil II nicht alle in der Versenkung verschwinden: dreie hat er nach der Etzelwerbung noch auf der Bühne gehalten.

Den bedeutendsten, Dankwart, hatte er offenbar für den zweiten Teil erfunden: dort beherrscht er ein Paar der glänzenden neuen Einlagen (§ 67,6 und 9); seine Rolle in der Anfangshälfte war nur Zugabe dazu. Bei Dankwart passiert dem Spielmann der grellste Widerspruch des ganzen Werkes: er läßt ihn am Hünenhof sagen, bei Sigfrids Ermordung sei er noch ein wênic kindel, ein ärmlich Knäblein, gewesen (Worte, die in der Quelle Giselher sprach), und doch zieht er schon als reisiger Kämpe zu Brünhild mit.

Auch Rumold, der Küchenmeister (d. h. Verwalter der königlichen Tafel), hat seinen einzigen geschauten Augenblick in der Schlußhälfte, wo er den zu Kriemhild geladenen Herren den gemütlichen Rat gibt, sie sollten doch daheim bleiben, sichs wohl sein lassen an Kleidern, Wein und Weibern: 'dazu gibt man euch Speise, die beste, die je ein König auf Erden erhielt!' (ein lustiger Einfall, an dem sich Wolfram in seinem Parzival übertreibend ergötzt). Wo Rumold früher begegnet, ist er kaum mehr als ein Name. Und nun noch etwas seltsames! Kaum fünfzig Strophen später, als die Wormser

schon unter Flöten und Posaunen am Aufbruch sind, fängt Rumold wieder zu warnen an, und zwar stellt ihn der Dichter mit Nachdruck vor, wie eine gewichtige, uns neue Person (Strophe 1517 f.), und König Gunther setzt ihn als Landpfleger ein: für einen kuchenmeister immerhin überraschend! — Das dreifach Befremdliche erklärt sich bei der Annahme: diesen letzten Warner und Landpfleger, samt seiner betonten Einführung, nahm unser Mann aus dem ältern Buch herüber. Da er ihn Rumold nennt, will er ihn seinem eignen Geschöpf, dem schon siebenmal erwähnten Küchenmeister, gleichsetzen, obwohl die Würdestellung nicht recht stimmt und die Neueinführung den Hörer verwundert.

Einige Unklarheit ergab sich auch bei der dritten der Gestalten, Eckewart. Einen Markgrafen dieses Namens hat der letzte Erzähler in Teil I neu eingeführt: er ist Kriemhilden näher verbunden, dient ihr auch nach Sigfrids Tode, und so ist es begründet, daß er in den zweiten Teil herüberkommt, seiner Herrin nach Etzelnburg folgt und dort als ihr Kämmerer waltet (Strophe 1283. 1398). Nun hatte aber auch Teil II seinen Eckewart: den einfachen Grenzwächter, den Warner der Burgunden, ein Erbstück aus der Ursage (§ 27). Der ältere Meister hatte den Markhüter, was ja nahe lag, zum Dienstmann des Markgrafen Rüedeger gemacht; im Dienste der Kriemhild durfte er, der die Fremden warnt, nicht mehr stehn! Der Nachfolger konnte sich nicht entschließen, den unklar gewordenen Auftritt wegzuschneiden. Wohl war ihm nicht dabei, denn er hat gegen alle Gewohnheit das Vorgefundene zusammengestrichen. Der Leser weiß nicht recht, was

er aus diesem hereingeschneiten Eckewart machen soll. Es ist doch nicht der markgräfliche Namensvetter, der Kammerherr? Der wäre ja auf seine alten Tage traurig heruntergekommen. Er müßte wohl bei seiner Herrin in Ungnade gefallen sein, und sein Standesgenosse Rüedeger hätte ihm das Pöstchen als Grenzhüter gegeben ... Wenn der Spielmann die beiden Eckewarte, den überlieferten und den neuerfundenen, gleichsetzen wollte, hätte er es schon deutlicher sagen dürfen.

53. Zur innern Angleichung der zwei Hälften gehört weiter, daß sich der Schöpfer um eine beherrschende Gestalt bemühte.

Dafür kam Sigfrid nicht in Betracht, und es ist ein besondres Verdienst des Ungenannten, daß er Teil I, trotz allem Ausweiten und sosehr damals der biographische Hang in der Luft lag, nicht zur Lebensgeschichte Sigfrids entarten ließ. Das hätte den Umriß der Brünhildfabel gesprengt und damit auch den Zusammenhalt des Gesamtwerks geschädigt. Was der Spielmann von Sigfrids Jugendsagen anbringen wollte, hat er weislich dem vielbewanderten Hagen als Erzählung in den Mund gelegt. So konnte er es in vierzehn Strophen zusammendrängen, und der Hörer blieb auf dem Fahrweg der Hauptgeschichte.

Zweie konnte man als durchgehende Helden behandeln: Kriemhild und Hagen. Unser Dichter entschied sich für Kriemhild. Dies legte ihm schon seine erste Quelle nahe, das Brünhildenlied. Dort war bereits Kriemhild ins Übergewicht gekommen vor der früheren Heldin, denn ihr Traum stand am Eingang, ihre Trauer

und Anklage am Ende. Auch die zweite Quelle, die Not, klang aus mit der Strafe an Kriemhild. Dieses sichtbare Wahrzeichen also der Einheit unsres Epos: daß es mit Kriemhild beginnt und endet, dies war schon gegeben. Aber der letzte Meister hat noch viel getan, um in diesem Rahmen die Heldin zu verstärken.

Namentlich im ersten Teile. Sigfrids Heirat, einst ein wenig betontes Eingangsstück, hat er ausgesponnen zur minniglichen Werbungsgeschichte; das Eheglück der beiden malt er in ruhenden Strophenreihen aus. Und wieder dem Gram der Witwe gönnt er ganze Aventiuren —: wir fühlen, daß diesem Schmerz noch etwas entspringen muß; hier schlägt sich die Brücke zum zweiten Teil, zur Rachesage. Der Dichter sieht schon in Kriemhild die nachmalige Rächerin; darum muß er sie wichtiger nehmen und Sigfrids Tod ganz von ihr aus beleuchten. Die bisherige Brünhildendichtung war darauf noch nicht eingestellt; das dürfen wir aus der Widergabe der Thidrekssaga entnehmen. Dieses Vorausschauen auf die Rache wurde wirksam erst bei dem Dichter, der die beiden Sagen zu einem Buche verband.

Unser Spielmann ist verliebt in seine eigene Heldin. Sein Herz klopft stärker, sobald sie auf die Bühne kommt. Sigfrid, der Herrliche, ist ihrer gerade noch würdig. Kriemhild ist eine der Figuren auf Goldgrund, wie sie dem Ritterroman geläufig sind, — aber nur bis zum Zanke der Schwägerinnen: dann wird sie irdischer, gemischter.

Der Dichter ist so sehr Partei, daß er die Gegnerin, Brünhild, tief unter die Stufe des Liedes erniedrigt.

Zwar bringt er anfangs das Bild der selbstherrlichen Kraftmaid auf ihrem Isenstein saftig, mit einem gewissen Märchenzauber heraus. Aber in der Nähe Kriemhildens fällt auf die Andere sogleich ein fahles Licht der Abgunst. Mindestens zwei ihrer leidenschaftlichen Szenen sind ihr geraubt. Sobald Sigfrids Leben auf dem Spiele steht, hören wir nur noch von der Angst und der Klage der neuen Heldin: die alte ist gegen Ende der Sage zum Schatten verblaßt. Sogar dies fehlt nicht, daß Brünhild an Schönheit der Schwägerin nachstehn soll (Strophe 593).

Das Gefühl für die herbe Größe dieses Frauenschicksals war ja schon auf der Vorstufe geschwächt. Der Letzte brachte keine Liebe, ja kein Verständnis mehr auf für dieses unminnigliche, um die eigene Ehre kämpfende Weib. Bei Hagen, bei Etzel und nun gar bei Rüedeger und Dietrich hat er es vermocht, den Gegner mit der Vaterliebe des Künstlers zu umfassen. Bei Brünhild ist ihm das nicht geglückt. Brünhild, eine echte Schöpfung des Heldenstils, konnte in der Zeit der Ritterfrauen nicht gedeihen.

54. Anders stand es um die Kriemhildenrolle im zweiten Teile. Wir wissen, auf der Urstufe war Kriemhild die Heldin; dann wurde sie, ohne an Gewicht zu verlieren, Gegenspielerin, sobald sie Feindin der Brüder war, denn diese verklärte der bewunderte Heldentod. So hat es offenbar noch der ältere Epiker beleuchtet; seine Liebe gehörte mehr dem Hagen als der Kriemhild.

Der Nachfolger hat etwas mehr Gewicht in die Schale

des Weibes gelegt; namentlich zu Anfang, bei der Brautwerbung durch Rüedeger und weiter bis zur verräterischen Einladung, ist Kriemhild auf eine lange Strecke hin die entschiedene Vordergrundsgestalt geworden. Es sind dies die Teile, die das ältere Werk nur flüchtig behandelt hatte. Dann aber dringt die überkommene Anlage durch. Wir erleben die Geschichte vom Standpunkt der Burgunden; nur selten verschwinden sie von der Bühne; in den Kämpfen fühlen wir uns an ihrer Seite — bis Rüedeger und die um Dietrich wieder ein Gleichgewicht herstellen. Das Österreichertum des Dichters hat der Wärme für die Nibelunge nicht geschadet. Dem Herzen des Hörers sind sie näher gebracht als ihre Feindin. Bezeichnend, daß der Reimschmied, der ein ganzes Buch über die Klage der Hinterbliebenen zudichtete, es nötig fand, das Handeln der Kriemhild zu rechtfertigen und ihren Gegner Hagen zu drücken; was wieder auf den Bearbeiter der Nibelungen abfärbte und ihm Zusätze eingab, von denen Simrock mit Grund sagte, sie könnten ihm das ganze Gedicht verleiden!

So ist allerdings Kriemhild die Gestalt, die durch das Gesamtwerk hingeht, und ihr Schicksal schließt die beiden Hälften zusammen. Ein 'buoch Kriemhilden' durfte das Denkmal heißen mit mehr Recht als 'der Nibelunge Not' oder 'der Nibelunge Lied'. Aber ein Kriemhildenroman ist es nicht geworden, so wie das Kudrunepos in seinem Hauptteil ein Kudrunroman ist. Unser Künstler steuerte darauf hin, und wo ihm die dünner fließende Quelle den Weg frei gab, da hat er das Ziel erreicht. Für die zweite Hälfte wär es kaum

ein Glück gewesen, hätte er Kriemhild als wahre Heldin durchgesetzt. Das Große ist ihm gelungen und ist sein eigenstes Werk, daß er uns den Umschwung glaubhaft macht von der glück- und liebestrahlenden Gattin zur unerbittlichen Rächerin. Dafür hatten die Vorgänger noch nicht zu sorgen brauchen.

Mit Unrecht hat man die Lebensjahre der Heldin widerspruchsvoll gefunden. Kriemhild, sagten die einen, gehöre zu den epischen Frauen, die nicht altern; auch die Heldin der Odyssee sollte ein Beispiel dafür sein. Die anderen, darunter selbst Wilhelm Grimm, meinten, hier hätten wir einen unwidersprechlichen Beweis für die Mehrheit der Verfasser. In Wirklichkeit hat der Spielmann diesen Punkt sorgsam bedacht. Rechnen wir seinen Zeitangaben nach und nehmen wir Kriemhild zu Anfang als fünfzehnjährig, dann zählte sie bei Sigfrids Tod 25 Jahre, bei der zweiten Heirat 38 und bei der Rache 50. Was wäre dagegen einzuwenden? Höchstens könnte man folgern, der Dichter habe nicht den Blick des jungen Mannes auf diese Dinge gehabt; er sei also etwas älter als Wolfram und Gotfrid, deren Geburt man um 1170 setzt.

55. Bedenken wir immer: all das hier Besprochene, dieses Bemühen um Einheit, ist Zugabe zu schon Vorhandenem; es verstärkt die Gelenke in einem Körper, den schon e i n Bewußtsein durchdrang. Die Einheit der Fabel im großen war seit Stufe 2 überliefert. Sie liegt in der Formel: der Verrat an Sigfrid und die Rache.

Darüber hinaus hat man eine beherrschende 'Idee' in dem Werke finden wollen. Dazu taugt wahrlich

nicht der Gemeinplatz, daß Freude mit Leid ende. Er entschlüpft auch dem Dichter nur einmal, am Schlusse; für die zweite Stelle, zu Anfang, haftet der Bearbeiter (§ 58 und 103). 'Daß Untat und Untreue früher oder später die rächende Strafe nach sich ziehen', diesen Satz hätte der Dichter unmöglich auf Kriemhild gemünzt; er hat doch noch Herz für das Erhabene an ihrer Rache! Aber auch das Schicksal des Tronjers ist nicht unter diesen Leitgedanken gestellt. Der ganze zweite Teil hat viel zu viel Bewunderung für Hagen, um ihn als strafwürdigen Untäter zu beleuchten. Über dem Toten ertönt Preis und Klage.

Begnügt man sich aber, in den Nibelungen die 'Treue' verherrlicht zu finden, so muß man einwenden: das unterscheidet zu wenig! Dafür geben andre Heldenbücher reinere Beispiele (Wolfdietrich, Kudrun, Dietrichs Flucht), und auch dem Ritterroman ist die Treue wohlbekannt. Das eigene und große an unsrer Dichtung ist, daß die Tat der Heldin Treue und Untreue unheimlich verbindet. Dasselbe gölte für Hagens Verrat an Sigfrid, w e n n er als hingebende Treue zum Königshaus dastände. Aber wo tut er das? Germanische Heldendichtung kennt sehr wohl den opferwilligen Gefolgsmann; aber Hagen ist aus andrem Holze.

Heroische Geschichten bequemen sich ungern einem lehrhaften Leitsatz. Ein solcher mochte den Ritterepen mit ihrem zerfließenden Vielerlei erwünscht sein. Aber das Nibelungenlied erbte ja eine urgesunde, markige Fabel; darum halten die künstlerischen, sinnlichen Mittel seine Einheit fest genug zusammen.

Nach einer beherrschenden Idee außermenschlicher

Art wird man heute nicht mehr so eifrig suchen wie früher. Der Hort ist im staufischen Epos nach wie vor eine Klammer der beiden Sagen: Triebkraft im Sinne des Schicksalsspiels ist er nicht. Weder die zauberische Wirkung des Albenschatzes noch die verderbliche Macht des Goldes im allgemeinen soll sich in unsrer Doppelsage verkörpern.

Einen Anlauf nimmt der Verfasser der Klage, die Bedeutung des Hortes zu steigern: hätten sich die Brüder dieses roten Goldes enthalten, so hätten sie wohl zu ihrer Schwester reiten mögen; verflucht sei die Stunde, wo sie es kennen lernten! Damit verstärkt er einen Zug, der ja schon im Nibelungenlied vorlag: auf ältere Sage greift er hier so wenig wie sonst zurück.

Der Nibelungendichter, sagt Hebbel mit Recht, hat sich wohl gehütet, in das Nebelland hinüber zu schweifen, wo die Menschen in Sinnbilder umgeschlagen und Zaubermittel die seelische Kraft ersetzt hätten. Eine besondre Künstlerweisheit des Letzten aber war es nicht, daß er 'den mystischen Hintergrund von der Menschenwelt abzuschneiden wußte'. Denn all diese mystischen Hinter- und Nebelgründe hat erst der Tiefsinn um 1800 herum erzeugt: Betrachter, denen das Menschlich-Heldische nicht genug sagte, halfen nach mit irgend welcher Gedankenbläße. Der Meister um 1200 hatte sich mit dem Lindwurm der 'tieferen Bedeutung' noch nicht herumzuschlagen.

56. Als viertes Ziel des Umdichtens nannten wir die höfische Verfeinerung. Ein Veredeln im Sinne des Ritterstandes, und zwar des österreichischen; auch

des ritterfreundlichen Pfaffentums. Wir sahen, der Verfasser hatte höfische Vorbilder und dachte an höfische Hörer.

Man kann es auch Verneuerung nennen; Abstreifen des anstößig Altfränkischen.

Vielerlei gehört hierher, äußeres und inneres. Kostbare Kleider und verschwenderische Feste, Speerstechen und fürstliche Empfänge, höfliche Damenunterhaltung und eheliche Zärtlichkeiten: davon gibt es nicht wenig in den Nibelungen. Diese wohllebigen Dinge, die dem Stoff des Gedichts jahrhundertelang, ja bis vor kurzem so urfremd gewesen waren! Rittertum gegen Reckentum, Stauferzeit gegen Völkerwanderung: ein Zweiklang, der dem stabreimenden Heldenlied noch fehlte. Es braucht kein Mißklang zu sein — aber dem von der Edda Kommenden tönt es manchmal etwas querständig.

Die nächsten Vorgänger hatten sicher auch schon ihr Teil verrittert, aber unser Letzter hat noch einen sehr großen Schritt getan. Man möchte wissen, wie oft z. B. das Wort minniglich im Brünhildenlied oder in der ältern Not stand. Vielleicht noch gar nicht. Die Nibelungen bringen es über achzigmal schon im Urtext — der Bearbeiter hat es noch viel öfter.

Die Mischung ist ungleich. Je mehr der Dichter selbst erfindet, je moderner wird das Gewebe; wo er ins Zuständliche geht, ist er mehr Zeitkind, als wo er dramatisch erzählt. Die Folge davon: Teil I fühlt sich neuartiger an als Teil II. In Teil I, bei der Brünhildenwerbung, sieht es eine Zeit lang so aus, als sei der Zweck der Freierfahrt die Schaustellung der schnee-

weißen, kleegrünen, rabenschwarzen Seidenkleider mit Fischotterbesatz und Edelsteinen in arabischem Gold, und als man noch des Glaubens war, unser Epos bestehe aus einem Haufen Lieder, lag die Vermutung nahe, ein paar davon stammten von Hofschneidern, während man, bemerkenswerterweise, bei keinem auf einen Hofkoch raten konnte. Der Spielmann strengt sich eben an, die rechte Feinheit zu treffen; er nimmt den Mund voll und wird darob kleinlicher und eintöniger als die Ritter, die mehr zierliche und zünftige Kennerschaft üben; was von dem leidenschaftlichen Heldengeist noch weiter abliegt!

Im ganzen bleibt der Abstand groß von einem Tristan oder Parzival. Neben dem alten Ger erscheint nur viermal der ritterliche Speer, und die Namen Recke, Held und Degen stehn den Rittern noch wohl an. Die regelrechte Zerlegung eines Hirsches, in 140 Verspaaren auseinandergesetzt (wie bei Gotfrid von Straßburg), wäre in der Sigfridjagd unmöglich; eine richtige Tjoste mit all ihren welschen Kunstausdrücken suchte man vergebens, und die Frauenverehrung des Nibelungenlieds, die sich mit stark sinnlichem Beiklang bis auf die ungenannten Hoffräulein erstreckt, ist noch frei von der arabisch-provenzalischen Einfuhrware des Minnedienstes.

Das wichtigste ist, daß Denken, Reden und Handeln der Menschen aus zarterem Gefühle, wählerischer, geformt wird. Das zeigt sich an kleinen und großen Dingen. Als Sigfrid am Wasser angekommen ist, wartet er höflich, bis der König des Landes getrunken hat. Die Meerweiber haut Hagen nicht mehr mitten durch,

er nimmt mit galanter Verneigung Abschied von den Damen. Das markgräfliche Paar zu Bechlaren darf nicht mehr in trautem Bettgespräch beschließen, dem Junker Giselher wollten sie ihre Tochter zum Geschenk machen: jetzt braucht es von der andern Seite eine richtige Werbung, die sich in Reden des Spielmanns, des ältern Bruders und des Hausmeiers zierlich einfädelt. Das Gefühl des Dichters lehnt sich dagegen auf, daß der freundliche Giselher dem eignen Schwäher Rüedeger den Todesstreich geben soll: er teilt dem härteren und fernerstehenden Gernot dieses Amt zu. Die schroffe Gegenrede auf Kriemhildens Anstiftung: 'Wer die Nibelunge erschlägt, tut es ohne mich, und es mag ihm übel bekommen!' ist für Dietrich zu unfein geworden: sie wird auf seinen Waffenmeister abgeschoben, und Dietrich 'in seinen Züchten' fährt fort: 'Laß diese Bitte, mächtige Königin!'

Die ständische Stufe der Menschen wird jetzt feinfühlig abgewogen. Dem Hohen ist nicht das gleiche erlaubt wie dem Niederen, und die Fürsten sollen im Kampfe einem Ebenbürtigen erliegen.

Oft haben diese menschlichen Rücksichten zur Umprägung des Sagenbilds geführt; ja, sie waren die Haupttriebkraft bei der Ausbildung der letzten Sagenstufe. Unsre Betrachtung in § 76 ff. wird dafür Beispiele in Menge geben.

Es kann geschehen, daß die Vornehmheit des Rittertums zurücklenkt zu der des alten Hofdichters, während trennend dazwischen steht die rohere Auffassung der ältern Spielleute. So beim Brünhildenkampf.

Einiges hat der Dichter wohl oder übel stehn lassen,

was zu dem neuen Tone schlecht stimmt. Der stärkste Fall in Gunthers Brautnacht: noch immer bindet Brünhild dem König Hände und Füße und hängt ihn an die Wand. Die Hörer am Wiener Hofe werden dazu gelacht haben. Die Überlieferung war hier stärker als das Anstandsgebot.

Ein deutliches Überlebsel in der Sittenschilderung kommt bei der Werbefahrt zu Brünhild. Nach dem unerhörten Aufwand für die Kleidertruhe überrascht uns der Bericht, daß die vier Herren ohne alles Gefolge den Kahn besteigen, Sigfrid eigenhändig mit der Stange abstößt und König Gunther in Person ein Ruder handhabt. Mit den kleineren Verhältnissen des Liedes hatte sich dies noch wohl vertragen. Die frischkräftige Strophe 379:

Sîvrit dô balde eine scalten gewan:
von stade begunde schieben der kreftige man.
Gunther der küene ein ruoder selbe nam.
dô huoben sich von lande die snellen ritter lobesam

stammt wohl geradezu aus dem Lied; unserm Spielmann war sie ans Herz gewachsen, und so brachte sie die Fahrt ohne Dienerschaft herüber. Ähnliche Fälle von Versentlehnung besprechen wir in § 72 ff.

57. Mit dem Wunderbaren, dem Mythen- und Märchenhaften, lag der neuzeitliche Geschmack um 1200 nicht im Kriege. Gefielen sich doch die Ritterromane in Trollenkämpfen und allem erdenklichen Zauber: diese keltisch-welsche Einbildung war von innen heraus wirklichkeitsferner als der germanische Völkerwanderungsstil.

Auch dem Christentum hat man fälschlich schuldgegeben, es habe die 'heidnischen Mythen' aus der deutschen Heldendichtung verdrängt. Denn Götter haben in dieser Dichtung nie gespielt (in der nordischen sind sie unterm neuen Glauben erst recht zu Kräften gekommen!); den niedern Mythus aber ließ sich der mittelalterliche Christ ruhig gefallen. Die Heldengeschichten um 1200 enthalten ungefähr so viel und so wenig Mythisches wie die der halbheidnischen Jahrhunderte.

Wenn Sigfrids Drachensage im Nibelungenlied nur leise anklingt, liegt das nicht an Vernunftskrupeln, sondern an Plan und Grundriß des Werkes — Teil I ist keine Lebensgeschichte Sigfrids! —, auch an Unkunde des Dichters: das Lied vom Schmied und Drachenkampf fehlte in seinem Spielmannsvorrat. Hornhaut und Tarnkappe aber fand er vor, und die geben ihm keinerlei Ärgernis. Die elbische Welt der Nibelunge lockt ihn sogar zu einem langen Abstecher (§ 66,2).

Die zweite Quelle bot zwei fabelhafte Züge. Der eine, erst Zutat der dritten Stufe, waren die weissagenden Donauweiber. Die hat unser Verfasser aufgenommen, ohne sie zu vermenschlichen, nur freilich ohne Fühlung mit dem Volksglauben: es ist ihm unklar, daß die Schwanfrauen, wenn sie ihr 'wunderlich gewant' abgelegt haben, in menschlicher Gestalt baden und dann wieder Vögel werden (sieh Strophe 1536 und 1538). Der zweite jenseitige Zug war Hagens Abkunft vom Alben — und dies ist der einzige im ganzen Epos, den unser Dichter unterdrückt hat. Aber seine Gründe waren andere als Aufklärung (§ 81).

Kurz, zum höfischen Verneuern gehörte keine Austreibung des Aberglaubens.

Und wie stand es um den Kirchenglauben?

Neben dem Ritterlichen erscheint das Kirchliche in den Nibelungen schwach und angeflogen. Wobei wir nicht vergessen wollen, daß auch das weltliche Ritterwesen aus dem Christentum Nahrung gezogen hatte!

Nur einmal im ganzen Gedicht kommt ein echt epischer Hergang mit frommer Spitze: bei der Donaufahrt wirft Hagen den Kaplan über Bord, und den läßt dann die Gotteshand als einzigen heimkehren (Strophe 1574 ff.). Wärme für kirchliche Handlungen — Seelenmessen, fromme Stiftungen — zeigt sich nur bei Sigfrids Begräbnis. Beidemal haben wir Neudichtung des letzten Erzählers.

Christliche Worte fallen in Menge, aber solche hat schon das Hildebrandslied des achten Jahrhunderts! Christliche Einwirkung auf das Denken der Helden begegnet insgesamt dreimal, am wärmsten in Rüedegers Seelenkampf. 'Ehre und Leben,' spricht er zu Kriemhild, 'hab ich geschworen für euch zu wagen: daß ich die Seele verliere, das hab ich nicht geschworen' (Strophe 2150): damit stellt er das Jenseitsheil den irdischen Gütern entgegen. 'Daß mich doch der erleuchte, von dem ich das Leben habe!' entringt es sich seiner Brust.

Ein gläubiger Klang von dieser Innigkeit kehrt nicht wieder. Keiner der Helden stirbt mit einem Aufblick zur Gottheit, einem Gedanken an sein Seelenheil. Vor allem auch des Verfassers eigne Stimmung, wie sie in tausend Klängen das Buch durchzieht, ist nicht die des Strafpredigers. Den Teufel nennt er öfter in volks-

tümlichen Wendungen, wo ein Nordländer vom 'Troll', vom Unhold spräche: ein einzigmal schiebt er ihn vor im christlichen Sinne als Aufstifter zur bösen Tat, eine Anklage zugleich und Entschuldigung der Tat. Es ist in Strophe 1394; die sagt von der rachesinnenden Kriemhild: der arge Feind, glaub ich, riet ihr, Gunther die Freundschaft zu künden, nachdem sie ihn doch zur Sühne geküßt hatte! — Aus der Weise der Nibelungen fällt dies heraus; andere, auch weltliche Schreiber jener Zeiten haben den Satan viel gegenwärtiger.

In den meisten jüngeren Heldenepen, und auch schon im König Rother, atmen wir kirchlichere Luft. Schon das erste Heldenbuch der Germanen, der englische Beowulf — das Werk eines Geistlichen — hat die heidnisch-heldischen Lebensäußerungen ganz anders durchtränkt mit biblischer Bußfertigkeit und Lebensangst. Der sanktgallische Waltharius, kecker in seiner Diesseitslust, bringt doch auch die Gottesfurcht seines jungen Helden nachdrücklicher zur Geltung. Über die Germanen hinaus hat man bemerkt, daß wenige der Nationalepen so gleichgültig gegen den Glauben sind wie die Nibelungen. Die Vorschrift eines griechischen Lehrmeisters, ein Epos müsse handeln von heldischen, menschlichen und göttlichen Dingen, davon hat halt der Österreicher nichts gewußt. Er verleugnet hierin die Urenkelschaft zu Homer, dem frömmsten, jenseitigsten aller Epiker; neben seinem allbewegenden Glauben an die Olympier ist das Christentum der Nibelungen eine Äußerlichkeit, eine Anstandsform. Es gibt zu denken, daß das abendländische Mittelalter — die Blütezeit christlicher Kirche — in seinem besten Helden-

gedicht so glaubensarm dasteht neben dem alten vielgöttischen Jonien.

Auf Goethe wirkten die Nibelungen 'grundheidnisch'; 'keine Spur von einer waltenden Gottheit . . . Helden und Heldinnen gehen eigentlich nur in die Kirche, um Händel anzufangen'[1]. Das trifft besser ins Schwarze als August Wilhelm Schlegels Wort, das Nibelungenlied sei 'seinem innersten Geiste nach christlich'! Der Kern war eben vor- oder außerchristlich; wenn man will, heidnisch, nur daß man nicht an das Götterwesen denken darf. Dieser Kern hat dann eine dünne christliche Schale angesetzt, zumeist unter dem letzten Verfasser. Aber wo wir nur ins Innere dringen, greifen wir den unchristlichen, ja widerchristlichen Geist.

58. Viel tiefer wirkte die andre, die weltlich-ritterliche Milderung des heidnischen Erzes. Aber auch sie hat die Sage nicht von Grund aus erneuert. Noch immer wird Brünhild frohgemut betrogen, ersinnt Hagen seinen Verrat und übt Kriemhild ihre große Rache. Diese Fabel ist nicht aus dem Rittergefühl um 1200 erdacht; sie ragt als ein Stück heroisches Altertum herüber.

Das denkwürdige ist, daß unser Spielmann der Tragik seines Stoffes noch gewachsen war. Und doch ist er ein weiches Gemüt, verwundbar und leidensfähig, eine 'schöne Seele'. In einer beiläufigen Wendung enthüllt er uns seine zarte Menschlichkeit: als König Gunther von der Heimat Abschied nimmt, sagt er zu dem Landpfleger:

[1] Weimarische Ausgabe 42 II, 472 f.

swen du sehest weinen, dem trœste sînen lîp![1]

Die Schicksale, die dieser zarte Dichter zu erzählen hat, sind eigentlich zu furchtbar für sein Nacherleben. Wohl glüht seine Einbildung noch für die Lust der Kriegertaten, sie scheut auch nicht das Waten im Blute; das zeigen uns seine eigenen Zudichtungen. Aber all das Harte und Unerbittliche, das auf die geliebten Helden niederschlägt, zerbricht fast seine Seele. Für seinen Dietrich findet er das Wort:

ôwê, daz vor leide niemen sterben nemac![2]

In der tragischen Stimmung der älteren Eddadichter überwog heldischer Trotz und Todeswille. Jetzt ist es erweicht ins Elegische: die Ereignisse sind ein L e i d e n, der Dichter und seine Gestalten machen sich Luft in ewigen Klagen, und am Schlusse heißt es: 'Die Leute alle hatten Jammer und Not; in Leid endete des Königs Feier, wie ja immer Freude zu allerletzt mit Leid vergilt'. Ein dem Zeitalter geläufiger Spruch; aber die Kriemhildenrache, dächte man, lehrt anderes als diese wehmütige Bürgerweisheit. Für wen hat denn Etzels Feier in Freude begonnen? Lag über dieser Welt nicht seit Jahrzehnten die dunkle Wolke? Seit jener Vesperzeit, wo die Königinnen haderten, glaubt der fühlende Hörer der Nibelungen an keine wahre Freude mehr....

Man halte das Eddalied dagegen; da sprüht zu Ende noch einmal die Begeisterung für die Rächerin auf! 'Keine wird ihr das nachtun! Drei Volkskönigen kündete sie Tod, eh sie selber starb!' — Da haben wir den Abstand der Sitten: den zeitgenössischen Hofkrieger —

[1] „Solltest du jemand weinen sehen, so tröste ihn!" (Strophe 1519).
[2] „Oweh, daß niemand vor Leid sterben kann!" (Strophe 2323).

und den nachgeborenen Spielmann, dem die Feder wohl leichter lief als das Schwert.

So vieles aber der Nachgeborene gemildert hat: die große Linie der tragischen Handlung blieb ihm heilig. Er hat sie nicht umgebogen ins Versöhnliche. Dies verstand sich damals nicht von selbst. Im Kudrunepos hat die Hetel-Hildegeschichte einen fröhlichen Schluß bekommen. Und das Hauptbeispiel: die Sage von Hildebrand, der Kampf zwischen Vater und Sohn, hat seinen düstern Ernst verloren und ist von Anfang zu Ende umgedichtet worden zum muntern Kriegererlebnis mit gemütlichem Ausgang.

Das war schon bald nach 1200 geschehen; eine Anspielung bei Wolfram setzt es schon voraus. Also wenns nur nach der Zeit ginge, hätte auch unser Donauländer die Versöhnlichkeit einführen können. Der Gedanke ist freilich nicht zu Ende zu denken; was wäre aus den Nibelungen geworden —? Nun hatte aber dieser gefühlsweiche Spielmann noch die heldische Einbildungskraft, um Kriemhildens herben Schmerz und ihre zerstörende Rache bis ins letzte zu verfolgen und die Tragik der alten Fabel aus des Herzens Tiefe durchzukosten. So wurde den Tagen der Ritterabenteuer dieses Denkmal eines mächtigeren Menschentums gewahrt.

59. Das Neugestalten des letzten Meisters galt, fünftens, der sprachlichen und metrischen Läuterung.

Dies mußte noch mehr als das vorige den ganzen Körper der Dichtung durchdringen; denn in den dreißig

Jahren, seit die Hauptquelle entstanden war, hatte sich viel geändert im deutschen Versemachen, und die kleinere Quelle hatte schon als sangbares Spielmannslied ungepflegtere Form: diese unbuchlichen Gewächse hatten sich nicht in die ritterliche Zucht der letzten Jahrzehnte gestellt.

Neben dem König Rother wirken die Nibelungen reich und gerundet, strömend und formbewußt. Minnesang und Ritterepen haben die Sprache blühender und edler gemacht, aber von der Versrede der Westländer hebt sie sich fühlbar ab: Der Wortschatz hält manche altertümliche, gehobene Ausdrücke fest, die der Prosa abhanden gekommen waren und daher auch bei den Rittern zurücktraten, und der Satzbau liebt lebhafte, wuchtige Stellungen, die einem Hartmann zu weit von der glatten höfischen Rede ablagen: hort der Nibelunges, || der was gar getragen .. 'der Hort Nibelungs war ganz getragen ..'; manege schilde volle || man dar schatzes truoc 'viele Schilde voll Schatzes trug man dahin'; zorn er mêr deheinen || dâ niht werden lie 'keinen Zorn mehr ließ er da werden'; durch helm unt durch ringe || der helt dô Gîselheren sluoc; Hagene vor sînen füezen || einen gêr ligen vant. (Man lernt hier, wie beneidenswert die Endstellung des Zeitwortes wirken kann!) So sprach man längst nicht mehr; solche Wortfolgen gehörten einer Dichtung, 'die mit Zweihändern kämpfte und nicht im Turnier Speere verstach' (Zwierzina).

Die starren Formeln dagegen in mehr oder minder wörtlicher Wiederholung meidet unser Spielmann; hierin steht er den Rittern näher als dem Durchschnitt seiner Standesgenossen.

Der innere Versbau ist für seine Zeit, das beginnende 13. Jahrhundert, modern zu nennen, d. h. verhältnismäßig glatt und ausgeglichen. Schwergefüllte Takte erlaubt sich fast nur der Verseingang zuweilen:

din űbermuot dich hát betrógen;
daz hábe dir ze bóteschéftè;
ich wǽne si die líehten brűnnè.

Das Gegenteil, die einsilbigen Innentakte, die stehn nicht mehr so gehäuft wie noch in Hartmanns Iwein. Ein Vers wie dúrch dích mít ím (so in einer schlechtern Lesart) wäre dem Dichter selbst nie aus der Feder geflossen, auch nicht der von einem Herausgeber gedrechselte: deǹ scház trúoc mán. Zwei Altertümlichkeiten, gemessen an der strophischen Dichtung der Zeit, sind diese: die ungeraden Kurzverse enden beliebig klingend oder voll:

die túmben únt die wísèn;
váter áller túgendè

oder:

ja sól er ríten gúotiu róss;
nú ir mích betrógen hábet;

und die Kurzverse 2 und 4 der Strophe enden nicht nur stumpf:

úf den hélm gúot ⏑́;
künnet ir úns geságen ⏑́,

sondern auch klingend mit drei Hebungssilben:

diu schíf verbórgèn ⏑́;
sprách do Hágenè ⏑́.

Für diese klingenden Halbzeilen hatte der Kürnberger besondre Vorliebe. Ihm scheint der ältere Notdichter die ungewöhnliche Form nachgebaut zu haben; im gesungenen Verse hat sie bessern Sinn, im ge-

sprochenen wirkt sie wunderlich abgehackt — als reichte der Stoff nicht bis zu Ende! Unsere Nibelungen ahmen wiederum die ältere Not nach; daher stehn diese Schlüsse in dem zweiten Hauptteil 57 mal, in dem ersten nur 8 mal. Die Mehrzahl der Stellen ist dem Vorgänger gradezu entlehnt; denn auch inhaltlich verraten sie Nachwirken der Quelle. Der klingende Reim, nicht nur der unreine, kann Leitfossil sein. Unser Spielmann hat ihn als altertümlichen Zierat geschätzt; mehr als einmal hat er solche Prägungen, wenn sie ihm an Ort und Stelle nicht paßten, anderswo untergebracht (zwei Fälle in § 117 und 127). Sie wirkten wohl wie die Handschrift des ältern Meisters.

Die Reime des Nibelungenlieds sind arm nach der Menge der Reimwörter, dagegen steht ihre Reinheit so ziemlich auf der Höhe, die die ritterliche Kunst vor kurzem erst erstiegen hatte, — mit der auffälligen Ausnahme, daß Hágenè drei dutzendmal auf dégenè, gádemè oder ménegè reimt: für einen hoffähigen Dichter nach 1200 ein sehr harter, ein bewußt altertümelnder Zug, den offenbar nur das Ansehen des ersten Epos deckte. Den Nibelungen habens dann wieder spätere Heldenbücher nachgemacht.

Sprach- und Verskunst zeigen einzelne Unterschiede zwischen Teil I und II, sind aber im großen so einheitlich durch das ganze Werk hin, daß man auch von dieser Seite die Annahme verwerfen mußte, das Nibelungenlied rühre von einer Vielheit von Dichtern her.

60. Länger hat uns der letzte unsrer sechs Punkte zu beschäftigen: den Nibelungendichter unterscheidet

von seinen Vorgängern die viel breitere, reichere Darstellung.

Seinen zweiten Stoff, die Burgundensage, fand er ja schon im Faltenwurf 'epischer Breite' vor. Aber hier gab es viele Stufen! Der jüngere Meister schritt in der Richtung des älteren weiter; mit ähnlichen Mitteln steigerte er den Umfang noch einmal zum, sagen wir zweieinhalbfachen. Von Etzels Einführung bis zum Schluß zählen unsere Nibelungen über 1200 vierzeilige Strophen: dem Vorgänger dürfen wir 4—500 zuschreiben.

Die einzelnen Teile trifft diese Vermehrung sehr ungleich: kurze Strecken sind ziemlich beim alten Maß geblieben, anderswo hat der Verfasser ganze Abschnitte neu zugedichtet. Die Altertümlichkeit eines Stückes kann davon abhängen, ob es um weniger oder mehr als die Durchschnittszunahme, $2\frac{1}{2}:1$, ausgeweitet ist.

Die erste Sage jedoch, die von Sigfrid und Brünhild, war bisher ein sangbares Lied, wenn auch ein sehr stattliches. Hier hat erst unser Donauländer die liedhafte Kürze zur buchepischen Breite gewandelt. Und zwar hatte er das richtige Gefühl: die zwei Hälften seines Werks mußten ungefähr ins Gleichgewicht kommen. So hat er denn der Brünhildsage rund 1130 Strophen gegeben. Das bedeutete eine Anschwellung der Vorlage so ziemlich auf das Zehnfache.

Ursprünglich, als stabreimende Lieder, waren die beiden Sagenstoffe, wie die Edda uns zeigt, an Länge und Aufwand einander ebenbürtig. Dann aber war dem zweiten jener schöpferische Epiker nach 1160 beschieden, der neue Gestalten und Bilder verschwenderisch

ausstreute: an der so bereicherten Masse konnte der letzte Dichter seine Kräfte üben. Dem Brünhildenstoff war eine solche Durchgangsstufe versagt: da hatte der Meister um 1200 aus eignen Mitteln die ganze Bereicherung zu bestreiten.

Die Verzehnfachung der Quelle — dem war seine Erfindungskraft nicht gewachsen! Wohl hat er einige der überkommenen Glieder mit bestem Gelingen ausgeweitet. Nennen wir nur die Jagd vor Sigfrids Morde: diese Bilderfolge, die die Lebenslust des Helden noch einmal so sonnig erstrahlen läßt, kommt auf des Epikers Rechnung; seinen 200 Zeilen stellte das Lied 16 oder 20 entgegen, weit verschieden nach Linien und Stimmung.

Aber den erstrebten Umfang hätte er mit solchem Ausbauen der tathaltigen Stücke nie erreicht. So half er denn nach mit breiten Schilderungen ohne bewegtes Geschehen und arm an kernigen Einfällen. Auch wo er richtige Zwischenspiele schuf (§ 66), glückten sie ihm nicht so wie im zweiten Teile. Sobald er auf den Boden kommt, den der ältere Schreiber gepflügt hat, wächst ihm die eigene Kraft und er sinkt nie mehr zu jenen flachen Niederungen hinab. Die Nibelungendichtung ist eines der vielen Beispiele dafür, daß mittelalterliche Erzähler, in Versen und Prosa, ihre wahrhaft schöpferische Begabung erst da ausweisen, wo sie gemünztes Gold neu prägen.

Nach liebevoller Beschäftigung mit den Nibelungen hat Goethe die Sätze diktiert: 'Die beiden Teile unterscheiden sich voneinander. Der erste hat mehr Prunk, der zweite mehr Kraft. Doch sind sie beide in Gehalt

und Form einander völlig wert'[1]. Und Gottfried Keller schreibt an Theodor Storm über das 'alte und einzige Nibelungenlied': er 'finde in allen Teilen immer mehr bewußte Vollkommenheit und Größe'.

Darin hat man sich ja endlich geeinigt, daß ein Dichter hinter dem Ganzen steht. Aber die Meisten werden heute dem letzten der Goethischen Sätze widersprechen und den Eindruck erleben, daß die zweite Hälfte, im großen betrachtet, auf anderer Höhe steht. Man kann diesem Geschmacksurteil das Sachliche beifügen: die erste leidet mehr an inneren Widersprüchen, Unebenheiten. Der Grund von beidem ist der, daß die zwei Teile so ungleiche Quellen hatten; daß dem zweiten so viel ausgiebiger vorgearbeitet war.

61. Wodurch entstand der vermehrte Umfang?

Einmal durch äußeres, sprachliches Anschwellen. Unser Dichter ist wortreich; er wiederholt gern; seine Rede wogt hin und zurück. Man könnte das Gedicht erheblich zusammenstreichen, ohne ihm Gedanken zu rauben. Heines Ausspruch: 'Es ist eine Sprache von Stein, und die Verse sind gleichsam gereimte Quadern'[2] träfe weit eher die Quellen der Nibelungen, besonders das Brünhildengedicht. Wo eine Stelle nach treuer Entlehnung aus der Vorlage aussieht, da verrät sie sich auch durch quaderhafteren Bau.

Schwerer wiegen die Zustandsschilderungen, das Verweilen bei friedlichen Vorgängen, die für die Fabel nichts abtragen.

---

[1] Weimarische Ausgabe 42 II, 473.
[2] Die romantische Schule 3 I.

Solchen Abschnitten verdankt die erste Hälfte gutenteils ihren Umfang. Sie sind bare Zutat zur Quelle, und man darf ja nicht nach alter 'Sage' darin spähen! So erzählt der Dichter umständlich den Ritterschlag des jungen Sigfrid und dann noch eingehender das Wormser Hoffest, wo Sigfrid mit der Königstochter Wort und Handdruck wechseln darf. Die Botenfahrten sind jedesmal eine strophenraubende Angelegenheit, und um das Paar Sigfrid-Kriemhild rheinab und rheinauf zu bewegen, verbraucht das Epos über hundert Gesätze, soviel wie zwei ansehnliche Lieder.

Fast alle diese beschaulichen Zugaben fallen in den aufsteigenden Teil der Sigfrid-Brünhildgeschichte, vor den Frauenzank. Hinzu kommen noch zwei der langen Zwischenspiele, der Sachsenkrieg und die Fahrt zu Alberich (§ 66, 1. 2). Damit hat die Sage ihre Teile in ein ganz neues Stärkeverhältnis gesetzt: bis zum Umschwung sind es 800 Strophen; für den so viel handlungsreicheren Rest — mit Frauenzank, Mordplan, Jagd, Klage und Heimholung des Hortes — bleiben 330 Strophen. Im deutschen Liede mag das Verhältnis etwa 2:3 gewesen sein, und gar das Jüngere Sigurdlied der Edda ist schon nach dem ersten Zwölftel bei den Rachegedanken der Brünhild angelangt! Man sieht hier, wie persönlich frei die Heldendichter über den innern Bau einer Fabel schalteten, während die äußern Grenzen, Anfang und Ende, fester blieben. Unser Epiker wird gleich schon, als er die Feder ansetzte, bewußt nach Breite getrachtet haben: es stand ihm schon vor Augen, daß seine erste, liedhafte Quelle mächtiger Ausweitung bedurfte, wenn sie zur Hälfte

des Ganzen anwachsen sollte. So hat er in dem aufsteigenden Teile des Guten reichlich viel getan. In dem absteigenden, 814—1142, konnte er sich mit vier- bis fünffacher Anschwellung begnügen; hier war ja auch zu höfischem Prunken wenig Gelegenheit.

Jene tatenlos-redseligen Strecken wird der heutige Leser am liebsten überschlagen. Der Dichter und wohl auch seine Hörer dachten darüber anders. Hier sah man die eigene Umwelt ausgemalt, aber ins Vollkommnere: so vornehm, rundhändig und so lebensfroh wünschte sich der Spielmann das Treiben seiner hohen Herrschaften. Die Hofkreise in Wien und Passau werden gern in diesen verschönernden Zeitspiegel geschaut haben.

62. Auch das kürzere Burgundenepos brachte schon ein paar Festlichkeiten ohne heldischen Inhalt; aber die in Bechlaren sowohl wie die in Etzelnburg waren doch wichtiger für die Handlung. Hier, im zweiten Teil, hat der letzte Erzähler sein Übermaß eingedämmt. Seit dem Aufbruch der Wormser bleiben Ritterspiel und Kleiderpracht und verliebtes Geäugel der Knappen dahinten; der schicksalsvolle Ernst der Handlung behauptet das Feld; was daneben noch an höfischem Zeitvertreib besteht, war schon beim Vorläufer unterbaut. Nur Kriemhildens Fahrt zur Hochzeit, darin hat sich die Gegenwartslust des Nachfahren zum letztenmal so recht von Herzen ausgelassen, und hier spielte etwas herein, was diese gedehnten Zustandsbilder über die des ersten Teiles erhebt: die Verherrlichung der Heimat, des gesegneten Donaulandes von Passau zur Enns und

weiter nach Bechlaren, über Melk und wie die Städte alle heißen, bis zu der stat ze Wiene, allwo an einem Pfingsttage — wie in den Geschichten von König Arthur — das Fest in unerhörter Herrlichkeit vor sich geht. Die Blaßheit der Rheinfahrten ist hier durch das vertraute Ortsgefühl des Österreichers überwunden. Es ist völlige Neudichtung; die ältere Not hatte nichts von dieser Donaureise.

Auch in den Massen, den Zahlen, geht der zweite Buchdichter über den ersten hinaus. Hatte der erste die Mannschaft der eingeladenen Burgunden auf eintausend gebracht, so sind es jetzt tausend Ritter mit neuntausend Knappen. Man kann sich denken, was damit der Donauüberfahrt zugemutet wird! Schon die Eintausend sprengten ja das Fachwerk des Liedes (§ 45). Und noch auf der jüngsten Stufe besteht das eine Fahrzeug, das der eine Hagen rudert. Während der Sagaschreiber nüchtern meldet: sie lassen ihre Mannen die Schar überführen, und alles schafft sich über den Strom, steht unser Meister keck und großzügig zu dem Übermenschlichen:

Zem êrsten brâht er übere tûsent ritter hêr,
dar nâch sîne recken; dannoch was ir mêr:
niun tûsent knehte fuort er an daz lant.
des tages was unmüezec des küenen Tronegæres hant[1].

Eine der vielen Stellen, wo durch den heroischen Eifer des Spielmanns ureigne Schalkhaftigkeit zwinkert!

Auf hünischer Seite geht es nun vollends ins Unbegrenzte. Nach den Verlusten des ersten Kampftages

1 „Zum ersten bracht er tausend vornehme Ritter über, danach seine eignen Helden. Dann gab es immer noch mehr: neuntausend Knappen führte er ans Land. Diesen Tag hatte der kühne Tronjer alle Hände voll zu tun!" (Strophe 1573.)

umstehn noch Zwanzigtausend die Halle. Den Dichter hat dieser Überfluß verlockt, auch den zweiten Kampftag noch mit einem Ansturm der Hünen zu beschweren, eh Rüedeger an die Reihe kommt (vgl. § 43). Wenn irgendwo, gilt hier das 'Weniger wäre mehr'.

Auch die Fürstenpaläste muß man sich nun in ausschweifender Größe denken. Der Kaisersaal zu Goslar ist ein Stübchen gegen den Saal Etzels, wo man nach dem ersten Kampfe siebentausend Tote hinauswirft! (Der Bearbeiter findets bedenklich und sagt 'wohl zweitausend'.)

Diese Riesenblutbäder sind nicht aus dem Geiste altgermanischer Heldendichtung; die will kaum je durch hohe Zahlen beeindrucken. 'Sieben hieb Hagen mit scharfem Schwerte, aber den achten stieß er ins heiße Feuer': mit diesen Worten vermittelt uns das alte Atlilied einen schaubaren und noch glaubhaften Eindruck von heldenmäßiger Gegenwehr. Das Nibelungenlied rahmt die Schläge seiner Hauptkämpen fast immer in Massengemetzel ein, deren Ergebnis nach Hunderten oder Tausenden zählen muß. Die den Brand überlebenden Sechshundert vernichten noch drei ungeschwächte Angreiferscharen von 1200 — 500 — 600 bis auf den letzten Mann .... Mit dem Hochmittelalter kommt — von zwei Seiten her: vom Morgenland und von den Kelten — ein Geist des Maßlosen und der Aufschneiderei über den keuscheren Stil des mittleren Europa.

Ein Glück, daß dieser Massenaufwand die Kämpfe der Einzelnen -- das erzählerisch Wertvolle — nicht verschütten konnte!

63. Raum verbraucht ferner die beredtere Seelenschilderung.

Der altgermanische Heldendichter suchte das Innenleben seiner Menschen mit dramatischen Ergüssen und zeichenhaften Taten zu zwingen. Allmählich hat sich die Gemütssprödigkeit erweicht und die Zunge gelöst. Zuerst erzog die Kirche dazu; dann wirkte der welsche Minnesang und die Romane der Ritter, eine ichbewußte, die Gedanken zergliedernde Kunst. Auch unser Spielmann der Südostmark hat gelernt, die Gefühle beim Namen zu nennen und sie verweilend zu beschreiben, mittelbar und unmittelbar. Man nehme ein Stück aus Etzels Werbung (Strophe 1225 ff.): 'Kriemhild, die vornehme und tiefbetrübte, erwartete Rüedeger . . . Der fand sie in dem Gewande, das sie immer trug; bei ihrem Gesinde fehlte es nicht an reichen Kleidern! Sie ging ihm entgegen . . und empfing ihn gar gütig . . . Man hieß die Herren sitzen . . . Sie fanden, der Hausfrau halber, keine frohen Gesichter. Viel schöne Frauen saßen um sie, doch Kriemhild lebte nur ihrem Jammer: ihr Gewand war an der Brust naß von heißen Tränen.'

Die Menschenzeichnung ist viel runder als bei den Vorgängern, über das Stehende schreitet sie da und dort schon hinaus: Etzel, Rüedeger und Dietrich sind keine Gattungs-, sondern Einzelwesen. Das sind die milderen Gestalten, die innerlich jüngeren. Sigfrid ist als der stehende Heldenjüngling angelegt, aber ein paarmal bekommt er Äußerungen, die ihm Eigenes geben: die biedere Rechtlichkeit in seiner Entrüstung über Kriemhildens böse Zunge (Strophe 858—62); den

gutgelaunt-saftigen Ärger über das Ausbleiben des Weins auf der Jagd (965—68).

Aber auch der düstre Hagen ist nicht etwa der Waffenmeister und Ratgeber im allgemeinen, die ständische Rolle, die uns süd- und nordgermanische Heldendichtung in vielen Auflagen zeigt. Hagen hatte schon der erste Epiker höchst persönlich geformt. Bei dem zweiten kann er gelegentlich mildere Züge übernehmen, ohne daß sein herbes Bild zerfließt. An Rüedegers Hof meint er vil harte güetlîchen, die junge Markgräfin wäre die rechte Frau für Herrn Giselher, und er mit seinen Mannen würde ihr gerne dienen (Strophe 1678); den warmen Willkomm Etzels erwidert er mit Worten von erlesener Herzenshöflichkeit (Strophe 1811); und beim Kirchgang am nächsten Morgen mahnt er die Seinen, in ehrlicher Reue vor Gott zu treten (1855 f.).

Über solche Anwandlungen Hagens werden wir uns weniger verwundern, wenn wir bedenken, daß die mittelalterlichen Erzähler anders dichten als Ibsen. Sie gehen — Ausnahmen vorbehalten — nicht vom *Menschenbild* aus und leiten von ihm möglichst folgerecht ab, was geredet und getan wird. Das erste für sie ist das *Geschehen*, die großen und kleinen Glieder der Fabel; dies suchen sie angemessen zu verteilen auf vorhandene oder eigens zu erfindende Träger. Die Rolle prägt den Kopf. In unserm Falle: die fromme Ermahnung der Nibelunge mit ihrem dunklen Glockenhall fiel dem Meister ein als Glied des Ablaufes, als Mittel, den ernsten Gehalt der Stunde zu verdichten, und zum Sprecher konnte er füglich nur Hagen wählen. Wenn der nun als gottesfürchtiger Mann dasteht, ist

es die Folge jener Erfindung; der Gedanke war nicht: Hagen ist im Grunde fromm — dies muß hier noch zum Ausdruck kommen, sonst hätte sein Bild eine Lücke. Und so an vielen Stellen. Die Art, wie man heute oft alte Dichtungsfiguren beschreibt — ein naiv-stoffliches und stark ergänzendes Nachzeichnen —, versetzt sich zu wenig in das Wollen und die Nöte der Schaffenden.

Die breiter ausladende Erzählweise bereichert und erweicht die Menschenbilder. Der ältere, straffere Stil hielt sich ganz von selbst mehr an die gerade Linie. Seine Menschen waren geschlossener, aber auch maskenhafter.

64. Verbreiternd wirkt auch der starke Zug aufs Lyrische bei unserm Dichter. Wo er ihn künstlerisch, durch den Mund seiner Geschöpfe, auszuleben vermag, da gibt er sein bestes. In zwei der herrlichsten Strophen preist Hagen seinen Waffenbruder Volker:

Nu schouwe, künec hêre, Volker ist dir holt:
er dienet willeclîche dîn silber unt dîn golt.
sîn videlboge im snîdet durch den herten stâl;
er brichet ûf den helmen diu liehte schînenden mâl.

Ine gesach nie videlære sô hêrlîchen stân,
alsô der degen Volker hiute hat getân.
die sînen leiche hellent durch helm unt durch rant:
jâ sol er rîten guotiu ross und tragen hêrlich gewant![1]

Diese Verse bergen altüberlieferte Urklänge: eine

[1] „Da sieh, erlauchter König, Volker ist dir ergeben! Er dient bereitwillig um dein Silber und Gold. Sein Fiedelbogen schneidet ihm durch den harten Stahl; er bricht auf den Helmen die hell glänzenden Abzeichen. Nie sah ich einen Spielmann so herrlich dastehn wie heute den Helden Volker. Seine Weisen klingen durch Helm und durch Schild. Fürwahr, er verdient, gute Rosse zu reiten und herrliche Gewänder zu tragen!“ (2000 f.)

Prachtstelle unsres einzigen angelsächsischen Heldenlieds redet ganz ähnlich von der nie erlebten Tapferkeit der Gefolgsmannen, die ihres Herrn Gaben — hier ist es der süße Met — herrlich vergelten. Aber in unsern Strophen ist die Knospe aufgegangen zu warmer Sangesblüte; über einigen Zeilen liegt schon der zauberische Schmelz des spätern Volksliedes. So wunderlich es klingt: der Nibelungendichter ist einer der Ahnen des deutschen Volksliedstils. Das ist er geworden kraft seiner Lyrik. Eine Menge seiner eindrucksvollen Stellen wirkt durch den sangbaren Fluß. Er tut es darin seinen Nachfolgern, den andern Heldenbüchern, weit zuvor. Das darf man nicht als Altertümlichkeit erklären; als wäre unser Epiker noch mehr in dem Tone seiner Quellen, der Lieder, befangen. Denn diese Lieder, die spielmännischen Heldengedichte des 12. Jahrhunderts, waren trotz ihrer Sangbarkeit nichts weniger als 'halblyrische Ballade': straff episch-dramatisch zwangen sie ihre stoffschwere Fabel und hatten keinen Raum für lyrische Polsterung. Die Lyrik unsres Dichters ist persönliche Anlage. Geschult hat er sie an dem ritterlichen Minnesang; oft klingt er wörtlich an an heimische und westliche Sänger. Das Nibelungenlied war nur möglich in einem Lande und zu einer Zeit, wo es eine entwickelte Kunstlyrik gab.

Dieser Spielmann hatte wohl zu viel Singsang und Gemüt im Leibe, um ein Erzähler reinen Wassers zu werden. Den sachlichen Schritt, den wir seinen Quellen zutrauen dürfen, hemmt oft seine Empfindsamkeit und Besinnlichkeit. Hierher das unermüdliche Vorausdeuten auf das schlimme Ende, überhaupt die Unterstimme

von Beileid und Gemeinplatz — und wiederum die naiven Ausbrüche mit 'Hei!' bei frohen und unfrohen Gelegenheiten:

hey waz guoter pfaffen ze sîner pîvilde was![1]

Ähnliche Rufe entfuhren schon den englischen Epikern des achten Jahrhunderts, die gleichfalls halbe Hymniker waren. Diese Männer erkennen keine Kunstregel an, daß der Zuschauer mit seinen Gefühlen draußen bleiben solle.

65. Endlich gehört zu der reicheren Darstellung das epische Schaffen im engern Sinne: das Erfinden neuer Gestalten und handelnder Auftritte, auch ganzer Zwischenspiele.

Hier mögen wieder einige Zahlen sprechen. Die Quelle des ersten Teils, das Brünhildenlied, stellte acht benannte Personen auf: das Epos verdreifacht die Zahl. An Auftritten hatte das Lied gegen zwei Dutzend: im Epos sind es schon bis zum Zanke der Schwägerinnen einige 140! (wobei wir freilich die ruhenden, zuständlichen mitzählen; wir könnten sie nicht reinlich von den dramatischen scheiden). Beinah aufs Zwanzigfache ist die Zahl gestiegen.

Das Verhältnis zu der zweiten Quelle, dem kürzern Burgundenepos, ist begreiflicherweise ein anderes. Wir fanden dort gegen zwanzig benannte Handelnde: das Nibelungenlied Teil II kennt ihrer vierzig. Die Auftritte beliefen sich bis zum Beginn der Kämpfe auf einige 60: die gleiche Strecke der Nibelungen zählt 200; eine

[1] „Gott, wieviel hohe Geistliche waren bei seinem Begräbnis!" (1065)

Verdreifachung. (Wieder sind die handlungsarmen Glieder mitgerechnet.)

Wir sehen hier klar, wie der jüngere Epiker die Knappheit des Liedes in den neuen Reichtum übersetzt und die mäßige Fülle des älteren Epos noch einmal steigert. Er folgt den Spuren des älteren Epikers und geht ums zwei- bis dreifache über ihn hinaus.

Beseitigt hat er, soviel wir sehen, keine benannte Gestalt der Quellen. Dagegen hat er ein paar Auftritte übergangen, die aus irgend einem Grunde seinem Geschmack, seinem Sagenbild widerstrebten. Zum Beispiel mußte das fröhliche Gelage in der Nacht nach Sigfrids Morde verschwinden. Im ganzen schließt der vielgezackte Grundplan des letzten Meisters die sparsame Zeichnung der Ursagen in sich. Der älteste Bestand an Gliedern und Menschen hat bis ans Ende gedauert; nur ausnahmsweise hatten ihn schon die Früheren mit Bedacht beschnitten: wir erinnern uns, wie Etzels Tod wegfiel und der zweite Etzelknabe verschwand; auch das jüngere Brünhildenlied hatte einiges ausgeschieden.

Über die dichterische Schaffenskraft sagen jene hochgestiegenen Zahlen noch nichts aus. Als Gestaltenschöpfer reicht unser Österreicher an den Landsmann der 1160er Jahre kaum heran. Seine neuen Figuren sind zwar nach Stand und Rolle mannigfach genug; man überblicke die Reihe: Dankwart, Hagens Bruder, Wolfhart, der Begünstigte aus den jungen Dietrichkriegern; Gelpfrat und Else, die bayrischen Herren mit ihrem nächtlichen Überfall auf die Wormser; Liudeger und Liudegast, das besiegte Fürstenpaar aus dem

Sachsenkrieg; König Sigmund, der Vater Sigfrids (als 'Vater' gleich schon ein würdiger Alter: unsterblicher Dichterbrauch!); der Oheim der Nibelunge, Bischof Pilgerin von Passau; endlich der Zwerg Alberich. Um sie lagert sich noch ein Kreis von Augenblicksgestalten. Auch diese tragen wohl einmal einen lebendigen Einfall: der Küchenmeister mit seinem berufstreuen Rûmoldes rât (§ 52); das Markgrafentöchterchen, das bleich und rot wird, als sie auch den schrecklichen Hagen küssen soll, oder die Amelungen, die teils hitzig, teils besonnen mit den Rheinischen verhandeln —: das sind immer noch keine baren Statisten.

Aber auch die zwei Neulinge, die mit der meisten Liebe geformt sind, Dankwart und Wolfhart, können es an Gewicht nicht aufnehmen mit Volker oder Giselher, wie sie aus der Hand des Vorläufers kamen, von Rüedeger ganz zu schweigen. Die Neuschöpfungen des ersten Notdichters hatten, so scheint es, mehr kenntlichen Umriß im großen. Doch wäre es einseitig, die Menschenzeichnung des letzten Künstlers nur nach den Gestalten zu messen, die er neu eingeführt hat. Seine Stärke lag im Abtönen, im Verfeinern und Durchwärmen. Man muß ihm anrechnen, was er aus dem Vorgefundenen gemacht hat.

66. Bewegte, handlungsvolle Zwischenspiele (Episoden), denen in der Quelle gar nichts oder nur eine kurze Andeutung zugrunde lag, hat der Dichter freigebig ersonnen. Man kann ihrer fünf auf jede der beiden Hälften rechnen. Zusammen betragen sie gegen 550 Strophen. In Teil I sind es:

1) **Der Sachsenkrieg** (Aventiure IV): Sigfrid verschafft seinen Wormser Freunden einen glänzenden Sieg über den Sachsen- und den Dänenkönig, die Krieg angesagt hatten. Die 130 Strophen sind Ausführung einer formelhaften Angabe, die seit Alters an dieser Stelle der Brünhildsage gestanden hatte: daß Sigfrid mit seinen neuen Schwurbrüdern rühmliche Waffentaten vollbringt (§ 4). Wenn ein isländischer Erzähler um 1300 diesen Sachsen-Dänenzug der Gibichungen frei ausdichtet[1], fußt er einfach auf unserm Nibelungenlied und beweist kein höheres Alter der Einlage. Die Meinung, dieser Sachsenkrieg könne recht gut Gegenstand eines eignen Volksliedes gewesen sein – so äußerte sich ein **Feind** der Sammellehre! –, macht uns heute lächeln: er trägt alle Merkmale eines buchmäßigen Zwischenspiels, das nur als Glied des großen Ganzen Leben hat. Zweck der Zudichtung war, Sigfrid mit kriegerisch-ritterlichen Ehren zu schmücken, die ihm bisher fehlten, und ihn die Begegnung mit Kriemhild verdienen zu lassen (Strophe 288): also ein Glied in der Liebesgeschichte des Paares.

2) **Sigfrids Besuch im Zwergenland** (Aventiure VIII). Nachdem die Wettkämpfe mit Brünhild glücklich bestanden sind, sieht man sich nach Hilfe um gegen die zuströmenden Scharen der Fürstin, und so holt Sigfrid tausend Mann aus seinem nibelungischen Reich, was mit spielerischem Fabulieren abgewickelt wird. Auf diesen überraschenden Einfall führte der Wunsch des Erzählers, das zauberische Land der Nibe-

[1] In der Novelle vom Nornengast; verdeutscht bei von der Hagen-Edzardi, Altdeutsche und altnordische Heldensagen, Band 3, Stuttgart 1880, S. 373 ff.

Junge mit seinen Riesen und Zwergen auf die Bühne zu bringen zu heiter-spielmännischer Wirkung. Er kannte diese Welt aus seiner Nebenquelle, dem Liede vom Nibelungenhort. Zu dieser Jung-Sigfridsage von der Hortgewinnung bildet unsere Einlage ein Nachspiel. Sie zeigt besonders deutlich, wie wenig der Heldendichter der Stauferzeit dem Überwirklichen, dem Mythischen feind war.

3) 'Wie Sigfrid verraten ward' (Strophe 874 bis 910). Hagen erfragt von Kriemhild das Geheimnis, wo ihr Mann verwundbar sei, und weckt, um seine Frage zu begründen, durch falsche Boten den Schein, man müsse wieder gegen die Sachsen ziehen; auf einer bloßen Jagd hätte ja Sigfrid keinen Schutz nötig. Das ist umständlich, überreich an Voraussetzungen, und muß schon darum Neudichtung des breiten Epos sein. Das Lied nahm es einfach als gegeben, daß der kundige Hagen um die Blöße an Sigfrids Rücken wußte. Der Nibelungendichter muß irgend eine Erzählung gekannt haben, worin ein Weib ahnungslos das 'bedingte Leben' des teuern Helden verrät. (Weit ab liegen die Sagen, wo die Frau die listige Verräterin ist, wie Delila bei Simson). Diese den Österreicher befruchtende Erzählung hing mittelbar zusammen mit der nordischen Balderdichtung, wo die Göttin Frigg, die ängstlich besorgte Mutter Balders, dem tückisch ausfragenden Loki enthüllt, daß ihr Sohn nur gegen die Mistel ungefeit ist. Mit diesem Auftritt hat noch der des deutschen Buches merkwürdige Stimmungsverwandtschaft. All dies aber ist in die Sigfridgeschichte erst um 1200 hereingekommen; kein Gedanke daran, daß Sigfrid,

Kriemhild und Hagen ihren Ursprung hätten in den Gottheiten Balder, Frigg und Loki!

Die Unverwundbarkeit des Helden mit der einen verhängnisvollen Ausnahme, dieses berühmte, auch von Achilleus bekannte Wandermotiv, hatte bisher in der Sigfridsage ziemlich an der Oberfläche gelegen; es beherrschte die Handlung nicht. Durch die große Einschaltung des Epikers zog es mehr Anteil auf sich. Der aufs Seelische gerichtete Künstler dachte an den innern Gewinn: Kriemhild ist jetzt unfreiwillig zur Mitschuldigen geworden; sobald sie hört, ein toter Ritter liege vor ihrer Kammer, durchzuckt sie der Gedanke an Hagens Frage, und Jahre später wühlt sie noch in dem Selbstvorwurfe: ich hätt es verhüten können, daß ich seinen Leib verriet! dann braucht ich Arme jetzt nicht zu weinen! (Strophe 1111 f.) Für solche Dichtergedanken mußte man mehreres in Kauf nehmen. Kann Kriemhild dem Hagen so arglos vertrauen? Und kann sie glauben, er bedürfe, um den Rücken des Helden zu schirmen, des aufgenähten Kreuzes? Dazu der äußere Widerspruch: das Kreuz kommt auf den Waffenrock — es soll ja für den Sachsenkrieg dienen —, und nachher sitzt es auf dem Pirschgewand. Zu schweigen von dem künstlichen Aufwand mit den zweimaligen Boten.

4) Sigmund in Worms nach Sigfrids Tode (Strophe 1014—1035 und Aventiure XVIII).

Mit Sigfrid und Kriemhild ist Vater Sigmund der Einladung nach Worms gefolgt. In den Schrecken um Sigfrids Mord zieht es nun auch ihn hinein. Zwischen die ererbten Auftritte, Kriemhildens erste Klage und

die Enthüllung des aufgebahrten Leichnams, schiebt sich eine Bilderreihe: wir sehen den alten König in seinem ratlosen Entsetzen neben dem geistesgegenwärtigeren Weibe. Dann nach der Bestattung hören wir unfrohe, dumpfe Gespräche; bis sich der enttäuschte Vater von Kriemhild löst und, von ihren jüngern Brüdern begütigt, die Heimfahrt antritt.

Das ist so recht die Hand des Letzten, des nachdenklichen Baumeisters. Möglich wurden diese Zwischenspiele erst durch eine seiner einschneidenden Neuerungen: daß Sigfrid Eltern hat und über ein eigenes Reich verfügt (sieh § 76). Allein, den Vater nach Worms zu bringen, dazu nötigte kein Höflichkeitsgebot. Hier spielten dichterische Wünsche.

Die Wirkung des Mordes sollte sich vor größerem Hintergrund abzeichnen. Im Liede klagte die einsame Witwe in der Bettkammer: das Zuströmen der kampflustigen Mannen unter Sigmund stellte ein bewegtes Tiefbild her. Es ist der reichere, pomphafte Vortrag des großen Epos. Sodann aber galt es zu begründen, wie Kriemhild bei den Brüdern bleiben kann, wo man ihr so übel mitgespielt hat, und wie sie ihr Kind zuhause seinem Schicksal überlassen mag. Erzählte doch die zweite Quelle, die ältere Not, daß in Worms, bei ihren Brüdern, die Werbung Etzels sie trifft; daran war nicht wohl zu rütteln. Den Spielmann hatte hier seine eigene Erfindung, Sigfrids Erbreich, in Notlage gebracht; man fühlt ihm an, daß er sich der Schwierigkeit bewußt ist. Durch die Anwesenheit Sigmunds, durch seine Zwiesprache mit Kriemhild, konnte er ihren unmütterlichen Entschluß heller beleuchten, aber auch

menschlich wärmen. Dächte man sich Kriemhild ohne den wehmütigen Abschied vom Schwiegervater, so erschiene ihr Fortbleiben allzu herzlos.

Der Kleine aber mußte daheim bleiben, denn unser Dichter ertrug es nicht, daß man auch ihn morde (wie es die ältere Stufe andeutete, wenn auch nicht eigens erzählte); und doch mußte er aus der Geschichte verschwinden: in der zweiten Ehe war kein Platz für den Sigfridssohn. Der Spielmann behalf sich hier mit einem 'Aus den Augen, aus dem Sinn'.

5) Die Einbringung des Nibelungenhorts (Aventiure XIX). Eine Strecke, die uns allerlei lehren kann.

Der Dichter erzählt umständlich, wie im vierten Jahre nach Sigfrids Tod die Könige den großen Hort aus dem fernen Nibelungenland nach Worms schaffen, wie dann Hagen rät, den Schatz, die Morgengabe Kriemhildens, nicht in ihrer Gewalt zu lassen, und wie er ihn, während seine Herren außer Landes sind, in den Rhein versenkt, was ihm den Zorn der Fürsten zuzieht und Kriemhild mit neuem Leide beschwert.

Überliefert war hiervon nur der Gedanke, daß Gunther und Hagen den Hort im Rheine bergen. Dies aber gehörte in den Zusammenhang der Burgundensage: dort hatte das Rheingold seine gewichtige Rolle. Die älteren Sigfridsagen hatten den Nibelungenschatz, soviel wir sehen, nirgend mit dem Rheine zusammengebracht. Neu war auch das Herschleppen des Hortes: bisher dachte man sich Sigfrids Erbe an dem gemeinsamen Königssitz.

Worum es unserm Meister zu tun war —: das

Versenken des Hortes sollte zum Erlebnis der Heldin werden. Es geschieht nicht mehr aus Mißtrauen vor künftigen Feinden (den Hünen), sondern bedeutet eine weitere Gewalttat Hagens an der Witwe. Darauf mochte wohl dieser Kriemhildendichter verfallen!

Wir sind gewohnt, in dem Hagen, der das frevelhaft gewonnene Gold in den Strom senkt, das Schlußbild der Sigfridsage zu sehen. Aber so hat erst unser Nibelungenlied den alten Zug verwertet. Es hat ihn aus der zweiten Sage in die erste verpflanzt. Das Bergen des Schatzes gehört nun zu den Leiden der Frau am Wormser Hofe. Und es ist zu einer Klammer geworden der beiden Hälften. Denn es erneuert und verstärkt das Rachebedürfnis der Witwe und gibt ihr später den Gedanken ein: für den Raub könnte sie Entschädigung finden an der Seite Etzels. Was man seit Stufe 2 wußte: daß noch im Hünenland Kriemhild an das Nibelungengold denkt und es von Hagen zurückfordert —: diese schatzheischende Kriemhild hat der Letzte kunstbewußt vorbereitet mit seinem neuen Zwischenspiel von der Einbringung des Hortes.

Rücksicht auf Teil II ist es auch, wenn er die Brüder entlastet. Daher die bürgerliche Erfindung von ihrem plötzlichen Verreisen, so daß nur der Tronjer Schuld hat. Aber da gab es einen Haken! Zum überlieferten Rheingold gehörte, daß Zweie es verstecken; denn der Kern war das Zuschwören des Geheimnisses. Dies durfte der Spielmann nicht drangeben, sonst verdarb er sich das Prachtstück am Schluß, die Trutzrede des letzten Burgunden. So verstand er sich zu einer nachhinkenden Strophe: 'eh Hagen den Schatz in dieser

Weise verbarg, hatten sie es mit starken Eiden gesichert, daß er verhohlen sein solle, solange ihrer Einer lebe' (1140). Da haben wir ja, zum Glück, den alten Kern, aber mit dem Vorigen streitet es. Das hat schon der Bearbeiter C* gemerkt. Der Dichter selbst will vielleicht den Widerspruch mildern, wenn er Gernot vor der Reise sagen läßt: lieber dieses Gold in den Rhein versenken, als ewige Plage mit ihm haben! Daß aber Hagen einem geheimen Auftrag folge und Reise wie Ungnade der Herren nur Machenschaft sei, dies hätte der Spielmann kaum so zwischen den Zeilen gelassen!

Der alten Anschauung kommt eine spätere Stelle nahe. In Strophe 1742 sagt Hagen: den Hort hießen meine Herren in den Rhein senken. Darüber in § 124.

67. Von all diesen freien Zutaten des ersten Teils wird man keine zu den lötigen Bereicherungen des Werkes rechnen. Günstiger steht es um die neuen Einlagen der zweiten Hälfte; wir sahen schon, wie die Berührung mit dem großen Vorgänger unsern Mann befeuert.

6) Der Kampf der burgundischen Nachhut mit Gelpfrats Bayern (Aventiure XXVI). Zwar hat hier die Dichtung von Dietrichs Rückkehr Gevatter gestanden, aber die meisten Einzelheiten sind selbständig erfunden: das feurige Zwischenspiel gibt einen guten Begriff, was der Österreicher ohne die Stütze seiner gewohnten Vorlage in solchem Stoff vermochte.

Es fallen auf rege sinnliche Eindrücke: das Hufgetrappel der Verfolger von drei Seiten; durchs Dunkel erspäht man Schildglanz; Hagen, vom Sattel gestochen,

springt auf, aber der Gegner trennt ihm eine Ecke des Schildes ab, daß die Funken stieben; da ruft er laut seinen Bruder zu Hilfe . . . Den fliehenden Bayern hallen die Schläge nach. Durch Wolken bricht der Mond, und man sieht die Schilde der Sieger trüb genetzt. Aber erst als das helle Sonnenlicht über die Berge kommt, gewahrt Gunther die geröteten Brünnenringe . . . Es sieht übrigens so aus, als stamme der Mondschein aus der Donau- und Nixenszene der ältern Not; dort hatte er noch besseres Recht (§ 39).

Mit dieser Zugabe will der Urheber seine Neuschöpfung Dankwart verherrlichen, und nach seiner überschwänglichen Art erhöht er ihn gleich über Hagen. Daneben spielt der Unmut über die räuberischen Bayern (sieh § 70).

7) 'Wie er nicht vor ihr aufstand' (Aventiure XXIX). Eine abgerundete, leicht lostrennbare Eindichtung.

Die Nibelunge sind in Etzelnburg angelangt, und die Fürsten mit ihren Rittern haben sich in geordnetem Aufzug von der Empfangshalle zum Palaste des Landesherrn bewegt. Wir erwarten ihren Eintritt bei Etzel, und so stand es auch in der Vorlage (§ 121). Unser Dichter aber erzählt mit zwangloser Wendung, wie Hagen über die Achsel blickt nach seinem Heergesellen Volker, wie die Zwei die Herren auf dem Hofe stehn lassen und sich vor Kriemhildens Saal in blinkender Rüstung auf eine Bank setzen. Die Hünen begaffen sie; Kriemhild heißt die Schar zurückbleiben:

ich wil under krône zuo mînen vîanden gân[1].

[1] „Ich will, die Krone auf dem Haupt, vor meine Feinde treten."

Damit geht sie die Stiege hinab auf die beiden zu. Durch deren Augen sehen wir sie herankommen; Volker und Hagen teilen sich ihre Gedanken mit und versichern sich festen Zusammenhaltens. Der Fiedler will der Königin die Ehre erweisen, aber Hagen sagt: was sollen wir vor unserm Feinde aufstehn? Er bleibt sitzen und legt das Schwert über seine Beine. Es ist Sigfrids Waffe. Kriemhild erkennt es und weint. Sie tritt vor sie hin und wechselt mit Hagen bittre Reden. Dann kehrt sie sich zu ihren Gewaffneten, aber die sehen einer den andern an und wollen für Türme von Gold nicht gegen Volker los. Nach einem lehrhaften Gesätze des Fiedlers über den Wert der Waffenfreundschaft lenkt es in die verlassene Handlung zurück, und die Fürsten können endlich bei Etzel zum Empfang antreten. 'Wie lange wollt ihr dastehn und euch drängen lassen? Geht doch zu Hofe . .': mit diesen Worten Volkers macht der Spielmann schmunzelnd aus der Not eine Tugend.

Der Auftritt bringt in den Zusammenhang mehrere Unwahrscheinlichkeiten; als ganzes ist er wie ein Doppelgänger zu dem ersten Willkomm mit Kriemhild **und** zu der spätern Nachtwache; seine vierzig Strophen sind größernteils Mosaik aus Steinchen der benachbarten, ältern Glieder. Aber das Hauptbild ist neu und prägt sich unauslöschlich ein. Die Absicht war, die zwei großen Gegenspieler, den Helden und die Heldin, noch einmal, Antlitz gegen Antlitz, wider einander zu halten und den treibenden Gedanken der Rachesage noch einmal bildhaft zu verdichten; der ererbte Kriemhildenempfang hatte den Dichter nicht ersättigt. Daneben labt er sich an der Waffenbrüderschaft der beiden Rheinischen und windet

Volker einen Kranz: auch er wird einen Augenblick über Hagen hinausgehoben — und bildet dann doch die Folie zu seiner überlegenen Schroffheit.

Hat die vorige Zudichtung die sinnliche Kraft des Erzählers bezeugt, so ergreift uns in dieser die Stimmungsgewalt des Heldenschilderers.

8) Das Massenturnier am Hünenhof, wobei Volker einen vornehmen Hünen durchrennt, so daß es beinah schon zum Losschlagen kommt (Strophe 1868—97).

Die sorgsam gegliederte und rüstig vorschreitende Einlage geht über ein gewöhnliches Ritterspiel hinaus. Das kennerhafte Fachwelsch ist ganz bescheiden. Hier hat kein Fechtlehrer, sondern ein Dichter einen Buhurt geschildert. Er wird zum Ruhmesblatt des heißblütigen Fiedlers und stellt zugleich Etzel als Hüter des Gastfriedens so würdig und männlich hin, wie er im ganzen Werke nicht mehr erscheint. Vor allem aber ist es eine Art Heerschau. Sie führt uns die vielen Reckenvölker vor, die Etzels Hofhalt färben, unter Aufbietung von Namen und Zahlen, doch kein trockenes Verzeichnis: die Masse ist in hallender, stäubender Bewegung. Dieselben Völker mit ihren Führern, die wenig später im Kampfe verbluten, sehen wir hier zum stolzen Turnei anrücken.

Dabei wahrt es die vier Rangstufen von der ältern Not her (§ 43), nur diesmal mit wohlbedachter Umdrehung: Am Anfang die Dietrichsmannen, denen ihr Herr das Spiel kurzweg verbietet. Darauf die von Bechlaren, die Rüedeger mit Bitten zurückhält. Dann erst dürfen die nicht befreundeten, die Thüringer und

Dänen, ihre Schäfte an den Gästen zersplittern. Den Schluß machen Blödelins Hünen, und unter diesen setzt es nun das eine Opfer.

Bis zu dieser Zuspitzung herrscht ein sachlicher Ton, fast als ob eine bessere Reimchronik Geschichte erzählte. Der Spielmann bewährt sich hier einmal im Freskenstil. Im letzten Drittel ist es mehr die gewohnte Pinselführung. Mit sichrer Künstlerschaft gibt er in den paar Zeilen vor 1894, 4 Rahmen und Stimmung für das 'Dô kom der künec Etzel'. Scharfe Raumzeichnung darf man auch hier nicht erwarten. Wir erleben den unbestimmten Eindruck, daß mitten in dem Getümmel ein Kranz von Zuschauern sich bildet für den schlichtenden Landesherrn.

Der nordische Nacherzähler der ältern Not füllt diesen zweiten Tag bis zum Schmause nur mit einer Stadtwanderung der Fremden an; aber das sieht nach prosaischer Verarmung aus. Denkbar also, daß der Kirchgang des Nibelungenlieds (Strophe 1850 ff.) und unser Turnier schon bei dem Vorläufer da waren, dann aber wohl nur in flüchtigem Umriß: das Ausmodeln derart seitab liegender Stücke war mehr Sache des breiteren Epikers.

9) 'Wie Blödelin erschlagen ward' (Aventiure XXXII).

Schon das ältere Burgundenbuch hatte das kleine Gefolge der Nibelunge durch tausend Krieger ersetzt. Nur die Ritter tafelten in der Fürstenhalle, der Haufe der Knappen war außerhalb untergebracht. Gegen diese richtete der Königsbruder Blödel, von Kriemhild gewonnen, den ersten Angriff; er machte sie nieder und besetzte dann die Tür der Halle. Mittlerweile aber hatte

sich dort die Köpfung des Etzelsöhnchens durch Hagen abgespielt, und der allgemeine Streit war in Gang gekommen.

Dies wären somit zwei gleichlaufende Handlungen. Aus der Wiedergabe in der Thidreksfaga sehen wir, daß der Epiker — älterem, schlichterem Kunstbrauche gemäß — einsträngig darstellte: er zeigte uns Kriemhildens Auftrag an Blödel und dann weiter das Gelage der Fürsten; zu ergänzen blieb, daß Blödel draußen die Knappen niedermacht: sichtbar wurde er erst wieder als Hüter der Hallentür.

Der Jüngere wollte das Knappenblutbad nicht hinter der Bühne lassen, denn er gab ihm eine ganz neue Wendung: Dankwart, als Marschalk der Befehliger der Knappen, köpft den Angreifer Blödel und schlägt sich 'wie ein Eber vor Hunden' zu den Nibelungen durch. Also ein zweites, größeres Heldenstück des neuerfundenen Dankwart; das erste trafen wir in dem Gelpfratkampfe (vorhin Nr. 6).

So ist dieser ganze stürmische, waffenklirrende Auftritt, der sich bei Dankwarts Entrinnen zu mächtiger Spannung steigert, Neuschöpfung unsers Künstlers. Es entstand dadurch eine zweisträngige, zurückbiegende Erzählweise, die der Vordermann noch vermieden hatte: die Ereignisse in der Halle laufen bis zu dem Punkte, wo es sich über dem Leben des Königsknaben gewitterhaft zusammenzieht; dann springt es jählings ab: 'Blödelins Recken waren alle gerüstet ...', es folgt das Gemetzel unter den Knappen, und als dreißig Strophen später Dankwart unter die Tür tritt, knüpfen wir genau an den verlassenen Augenblick an (vgl. § 85).

Ein so entschiedenes Zurücklenken kennen die Nibelungen nur noch einmal, Strophe 1493/1506, hier aber in ruhigem, spannungslosem Zusammenhang.

10) Kampf und Tod der Dietrichsmannen (Aventiure XXXVIII).

Zu diesem langen Zwischenspiel bot die ältere Nibelungenot nur einen Keim. Als Dietrich den Fall seines Freundes Rüedeger hört, stürmt er an der Spitze seiner Amelungen zum Angriff. Bildkräftige Wendungen vergegenwärtigten bündelhaft einen dröhnenden Massenkampf; Sondergefechte gab es schon deshalb nicht, weil die benannten Amelunge noch fehlten. Bis endlich nur Dietrich und Hildebrand und im andern Lager noch vier Helden dastehn und die letzten Einzelkämpfe sich abzeichnen (§ 90).

Im jüngern Werk schickt Dietrich zuerst einen seiner Krieger, nach Rüedeger zu fragen. Der bringt weinend die Todesbotschaft. Dietrich kann es nicht glauben: Rüedeger, der Freund der Gäste, tot! Das wäre des Teufels Spott! Er schickt Hildebrand, es besser zu erkunden. Dem Alten drängen sich alle übrigen Amelunge als Begleiter auf. Prächtige Erfindungen führen uns vor Augen, wie sie in Streit geraten mit den Burgunden und in langem Waffengang mit vielen Sonderkämpfen fallen; nur Hildebrand kehrt zu seinem Herrn zurück. Dann erst waffnet sich Dietrich und tritt den zwei überlebenden Nibelungen entgegen.

Wir erkennen drei Antriebe zu dieser Ausweitung. Eine Gestalt wie Dietrich sollte nicht im allgemeinen Handgemenge untertauchen; er hob sich weltrichterlicher ab, wenn er nur die letzten Hauptgegner vor

die Klinge bekam. Dann der Schmerz der Freunde um Rüedeger und damit des Dichters eigene Ergriffenheit konnte nun voller ausströmen. Zugleich gewann Dietrich den Atem, den Tod der eignen Mannen mit Nachdruck zu beklagen. Über diesen schwersten Schlag, der den Verbannten treffen konnte, war der frühere Verlauf ohne Widerhall hinweg gestürmt. Jetzt erst, wo Dietrich abseits vom Massenlärm die Botschaft hört, war Raum für jene Erfindung — Größeres hat kein Heldendichter erfunden —: Dietrichs Gedanken sind ganz bei Rüedeger, über Rüedegers Tod denkt er nicht hinaus, dem Waffenmeister läßt er keine Zeit für die zweite Hiobspost; nach Rüedeger will endlich er selbst, Dietrich, die Burgonden fragen —: Heiß meine Mannen sich waffnen! und laß mir mein Rüstzeug bringen! — Der Alte erwidert: Wen soll ich rufen? Was ihr an Lebenden habt, seht ihr vor euch: das bin ich mutterallein! — Worauf Dietrich: So hat Gott mein vergessen! Ich armer Dietreich, ich war einst ein gewaltiger König... Und nun geht er selbst nach seinem Rüstzeug; dô suochte der herre Dietrich selbe sîn gewant...

Diese bereicherten und vertieften Klänge erkaufte eine Lockerung des Gefüges: zu dem Leid um Rüedeger, das einst ganz geradlinig Dietrich in den Kampf drängte, kam jetzt der Harm um die Amelungen. Es wogt zwischen den beiden Gefühlen hin und her.

Die zehn längern Stücke, die wir uns hier ansahen, haben dem Brünhildenlied und der ältern Nibelungenot offenbar noch gefehlt. Stammen sie am Ende aus

gleichlaufenden Nebenquellen, das meint: aus anderen Gedichten mit denselben zwei Sagenstoffen? Das ist nicht glaubhaft. Als Nebenquellen solcher Art dürfte man doch nur buchlose Lieder aufbieten: weitere, uns unbezeugte Epen wären ein zu großer Aufwand. Szenengruppen aber wie die hier besprochenen sind, auch in knapperer Fassung, Liedern nicht zuzutrauen; man kann sie nur verstehn als Ausbauten des üppigen Epenstils.

Nebenquellen des Nibelungenlieds

68. Rein aus eigner Erfindung hat der Epiker nicht all seine vielen Zutaten geschöpft.

Wir stießen auf heldensagliche Quellen: ein Jung-Sigfridlied; das Epos von Dietrichs Landflucht. Von den jungen Amelungen traten mindestens Wolfhart und Helferich schon in der Dietrichdichtung auf (dorther kennt sie der Verfasser der Thidrekssaga); aber ihr Anteil am Burgundenfall, also die eigentliche Erfindung, war neu: ihr früheres Schicksal war, daß schon die Schlacht gegen Dietrichs Erbfeind sie wegräumte. Drei Anspielungen auf die Walther-Hildegundsage fließen aus einem deutschen Liede, das wenig später ein Nachahmer unsrer Nibelungen zu einem Buchepos aufgeweitet hat. Als bloße Namen sind dem Dichter zugekommen die Fürsten Irnfrid von Thüringen und Hawart von Dänemark; er verwendet sie als Kämpfer auf Etzels Seite.

Es ist recht wenig, was die Sagen außerhalb des Nibelungenkreises beigesteuert haben. Die an Homer

genährte Vorstellung, das große Epos nehme Helden von allen Seiten auf, um möglichst vielen Landschaften ihre Ehre zu geben, trifft auf die Nibelungen nicht zu, auf die Kudrun und den Wolfdietrich noch weniger; nur unsre verspäteten Dietrichepen aus der Habsburger Zeit ergehn sich in dieser 'zyklischen' Richtung, lassen Walther, Berchtung und Iring gegen Sigfrid, Ortwin und Fruote streiten, ohne doch viel über leere Namenträger hinauszukommen. Zwar hatte schon der Meister der ältern Nibelungenot mit seinen Rüedeger, Hildebrand und Iring ein paar feste Griffe getan, aber nur einen, Iring, holte er aus fremder, mit Etzel nicht verbundener Heldensage.

Dem Liede von Walther und Hildegund hatte die ältere Not keine Gestalten entnommen, und doch war sie ihm tiefer verpflichtet als der Nachfahr: sie ließ sich von ihm zu wirklichen Erfindungen befruchten (§ 42 f.); wo die Handlung der Nibelungen in den Spuren der Walthersage geht, dankt sie es wohl immer dem ersten Epiker.

Unserm Österreicher aber hat das Dietrichepos viel mehr gegeben als die paar amelungischen Kämpen: es bildet, man möchte sagen, den unsichtbaren Hintergrund zu der zweiten Hälfte des Nibelungenlieds; es bewirkt, daß Etzel und die um ihn, auch kleinere Sterne, wie alte Bekannte ohne jede Einführung auftreten können, und daß eine beiläufige Anspielung, wie die auf Nuodungs Tod (Strophe 1699. 1906), auf Verständnis rechnet. Für den donauländischen Hörer der Nibelungen brachten Rüedeger und Dietrich von vornherein ihr Schicksal mit und ihre gerundete Persönlichkeit; man

schaute bei ihnen über den Rahmen des gegenwärtigen Gedichts hinaus, man wußte, was sie erlitten hatten, wie treu sich der Markgraf dem vertriebenen Berner in bittrer Not bewährt hatte, und die eine Zeile Dietrichs, als ihm seine Mannen erschlagen sind: 'Wer soll mir nun in das Amelungenland helfen?' rief in dem Hörer den Zusammenhang der langen Landflucht wach. Derartige Hintergründe fehlen den rheinischen Gestalten; denn die paar Rückblicke auf Hagens Erlebnisse in der Walthergeschichte machen wenig aus, und wiederum die Rückblicke auf Sigfrids Jugendtaten sind zahlreich und farbig genug, um durch sich die Neugier zu befriedigen. Die Helden des ersten Teils sind für uns Hörer nur das, was der Dichter selbst an ihnen zeigt.

Der Unterschied kommt daher, daß Teil II, die Burgundensage, vor Alters Fühlung gewonnen hatte mit der Dietrichsage, und dieser zweite Stoff muß in der ausgeführten Gestalt des österreichischen Dietrichepos den Landsleuten um 1200 wohlvertraut gewesen sein.

69. Aus andrer Gegend, vielleicht der des Märchens, kam die Erzählung, die wir als Quelle ansetzen müssen für Kriemhildens unfreiwilligen Verrat an dem Gatten (§ 66, 3).

Der Nibelungendichter war ein 'belesener' Mann. Die stofffremden Spielmanns= und Ritterepen, die er kannte und vorzutragen pflegte, haben nicht nur seine Sprache geschult, sondern ihm auch diesen und jenen schmückenden Zug geboten. Brünhildens Auftreten bei

den Kampfspielen erinnert an die Riesen im König Rother. Rüedegers Gewissensnot scheint von einer Iweinstelle entlehnt zu haben. Die fabelhaften Ländernamen Azagouc und Zazamanc beeilte sich der Dichter aus dem eben vollendeten Anfangsteil des Wolframschen Parzival aufzugreifen. Am bemerkenswertesten ist die Bahrprobe, die Kriemhild ob dem Leichnam ihres Mannes vornimmt: die Beschuldigten sollen an die Bahre treten, und als Hagen, der Mörder, kommt, fließen die Wunden aufs neue (Strophe 1043 ff.). Diese Art Gottesurteil war in Deutschland noch nicht Brauch; der Verfasser bestaunt sie und muß sie seinen Hörern erklären. Er kannte sie aus Hartmanns Iwein, der auch vor kurzem erst erschienen war.

Wie er zu seinen Markgrafen Gere und Eckewart kam, ist einer der dunkeln Punkte. Ihre höfische, ganz an der Außenfläche haftende Rolle in Teil I geht unmöglich auf ein Brünhildenlied ums Jahr 1000 zurück. Und doch gab es in der Ottonenzeit zwei hervorragende Markgrafen dieses Namens; Eckewart stimmt darin zu dem geschichtlichen Gegenstück, daß beide eine königliche Witwe beraten. In der Volkssage hat der Österreicher diese vor zweihundert Jahren verstorbenen Männer nicht vorfinden können; am ehesten wäre noch an ein historisches Lied oder eine Chronik zu denken. Nur seltsam, daß die gewaltigen Heerführer und Slawensieger im Epos als friedliche Hofbeamte wiederkehren und dem Kriegszug ihres Königs fernbleiben! Wenn sich der Spielmann schon einmal zu ungewohntem Fundort bemühte, sollte man denken, er hätte echtere Eindrücke davongetragen.

70. Dies führt uns auf die zeitgeschichtlichen Anleihen des Verfassers. Zur Not kann man schon den Sachsenkrieg herrechnen (§ 66, 1): hinter dem Sachsenkönig Liudeger steht doch wohl der Sachse Lüder (Lothar) von Suplinburg, der vor seiner Königswahl Krieg führte mit dem zeitenweis in Worms thronenden Heinrich V. Dies lag freilich schon an die drei Menschenalter zurück: aus reiner Volkserinnerung war es, zumal an der Donau, nicht mehr zu holen. Doch konnten auch spätere, staufische Kriege mit den Sachsen vorschweben, und wenn ein Dänenkönig mitbesiegt wird, mag man an dänische Fehde der 1180er Jahre denken. Daß dieser König ein Bruder des sächsischen ist, den gründlich undänischen Namen Liudegast trägt und gefangen in Worms anrückt, zeigt den schwimmenden Fernblick unsres Österreichers.

Hier wie sonst muß man sich hüten, in dem junggeschichtlichen Aufputz der Heldenbücher viel Greifbares und Glaubwürdiges zu suchen! Ein allgemeinster Umriß konnte genügen. Die Absicht war nicht, historische Siege über die Sachsen zu feiern und fränkischem Stammesstolz zu huldigen: das lag unserm Spielmann fern. Es galt die Sage Sigfrids auszubauen, und das Zeitgeschichtliche diente nur diesem Zweck.

Etwas von Gegenwartsstimmung aber liegt über dem Gelpfratkampfe (§ 67, 6). Zwei bayrische Herren fallen die durchziehenden Nibelunge an (freilich um Rache zu nehmen für den erschlagenen Fährmann) und holen sich eine beschämende Schlappe.

Zweimal schon hat das Gedicht einen boshaften

Seitenblick geworfen auf die Bayern, die

den roub ûf der strâzen nâch ir gewoneheit

auch diesmal betrieben hätten, wenns gegangen wäre (Strophe 1174. 1302). Diese freundnachbarliche Stimmung wird damit zusammenhängen, daß eben noch, im Jahr 1199, bayrische Grafen in das Passauer Bistum eingefallen waren. Unser Spielmann saß damals gewiß schon über seinen Pergamenten und gab dem frischen Eindruck Raum. Ob er Einzelheiten des Gelpfratabenteuers aus der Zeitgeschichte nahm, wissen wir nicht. Mit 'Gelpfrat' selbst wählte er einen kenntlich bayrischen Adelsnamen.

Deutlicher gibt sich die zeitgemäße Spitze zu erkennen in der Gestalt des Bischofs Pilgerin von Passau. Er wird uns als Mutterbruder Kriemhildens und ihrer Brüder vorgestellt, und wenn Kriemhild, die hünischen Boten, die Nibelunge seinen Sprengel durchreiten, tritt er in Passau als Respektsperson und sorglicher Wirt auf.

Er ist das Gegenbild des geschichtlichen Piligrim, der 971—91 Passauer Bischof war. Die Erinnerung an diesen ehrgeizigen Kirchenfürsten hatte sich neu belebt, als man im Jahr 1181 seine Gruft öffnete und dabei 'herrliche Wunder göttlichen Ursprungs' in Lauf brachte. Also nur zwei Jahrzehnte vor der Arbeit am Nibelungenlied. Indem der Meister den junggeschichtlichen Bischof — oder wenn man will, einen Namensvetter, einen Doppelgänger — in die graue Urzeit der Sage setzte, huldigte er dem Nachfolger Piligrims, dem lebenden Inhaber des Passauer Stuhls. Das war Bischof Wolfger, der uns als Gönner Walthers von der Vogelweide und andrer Dichter bezeugt ist

und für das fahrende Volk offne Taschen hatte. In Wolfger dürfen wir auch den Brotherrn unsres Namenlosen sehen, und der Königsoheim Pilgerin ist der Dank.

Wir hören die Schalkhaftigkeit des Spielmanns heraus, wenn er in Strophe 1427 mit wichtiger Miene fabelt: Werbel, der Weltmann (der vil snelle), machte dem trefflichen Bischof seine Aufwartung: was dieser seinen Neffen am Rhein bestellte, ist mir nicht verbürgt, nur sein rotes Gold — hier ein effektvoller Strophenschluß! — das schenkte er den Boten und entließ sie gnädig. Wir wollen hoffen, Bischof Wolfger verstand, als der Vorleser so weit war, und tat wie sein Amtsvorgänger aus Attilas Zeit!

Hängt mit Wolfger noch eine Kleinigkeit im Nibelungenlied zusammen? Daß nämlich einer der Dietrichsmannen die undeutsche Namensform Ritschart führt. Den englischen Richard Löwenherz hatte man Ende 1192 in Österreich gefangen genommen, und beim Unterhandeln um seine Auslieferung war Bischof Wolfger beteiligt.

71. Als Kriemhild mit ihrem Gefolge vor Melk an der Donau ankommt, da trägt man ihnen Wein in goldenem Geschirr heraus. Astold hieß dieser aufmerksame Wirt (Strophe 1328 f.). Darin wird sich wohl eine eigne Bekanntschaft des Dichters spiegeln. Vielleicht auch in der unscheinbaren Strophe 1508, wo unversehens 'ein alter Bischof von Speyer' auftaucht und einen frommen Wunsch äußert, um alsbald wieder zu verschwinden. Hermann Fischer hat darauf hingewiesen, daß der wirkliche Speyrer Bischof im Früh-

jahr 1200 mit Bischof Wolfger von Passau zusammentraf; es war auf einem Hoftag in Nürnberg. Wie, wenn in Wolfgers Gefolge sein Spielmann, unser Nibelungendichter, mit war und von dem rheinischen Prälaten eine Aufmerksamkeit erfuhr? Dann wäre jener bischof von Spîre wieder der Dank; ein kleines Gegenstück zum Pilgerin.

Es gibt aber ein größeres Gegenstück. Der Verfasser hatte einen zweiten, weltlichen Gönner, den Babenberger Herzog Leopold VI., und ihn verherrlicht er in dem Markgrafen Rüedeger, dem 'Vater aller Tugende'. Rüedeger ist nicht, wie Pilgerin, Neuschöpfung der letzten Stufe: er steht schon bei den Ependichtern um 1160 und war, wie wir vermuteten, als Huldigung vor Herzog Heinrich, dem Großvater Leopolds, gedacht (§ 42). Aber der Spielmann von 1200 kann ihn auf den lebenden Enkel bezogen haben. „In der Schilderung seiner Gemütsart und seines häuslichen Lebens konnte manches hinzugefügt, manches lobpreisend ausgeschmückt werden; und der Dichter tut es mit einer unverkennbaren, ja, ich möchte sagen, rührenden Zärtlichkeit[1]".

Der Glanz von Weltfreude und festlichem Getümmel, der die ruhenden Teile des Nibelungenlieds bestrahlt, er hat seinen Herd gewiß vor allem an dem Hofe des Babenbergers, dem wünneclîchen hofe zu Wien, wie der Vogelweider ihn nannte. Und auch dieses Wien zieht der Dichter dankbar in sein Werk herein: er legt dahin die üppigste seiner vielen Hochgezeiten (§ 62). Bei dem Vorgänger war Etzels Brautlauf noch nach Worms gefallen.

[1] August Wilhelm Schlegel im Deutschen Museum 2,17 (1812).

Doch damit berühren wir schon das große Gebiet der zuständlichen Sittenschilderung, und davon ist das Allermeiste Gegenwartsabbild. Bei der Schwertleite Sigfrids kann der Verfasser an die seines Herzogs gedacht haben: ebenfalls ein frischer Eindruck von Pfingsten 1200. Vielleicht hat auf dieses Wiener Fest Walther das Wort gemünzt: man sah den jungen Fürsten Geschenke machen, 'als wollte er nicht länger leben'. Wie dies Wolfram wörtlich übernommen hat, so kehrt es freier in unsrer Aventiure wieder: '... als hätten sie keinen Tag mehr zu leben' (Strophe 41). Man malt sich gern aus, wie damals die beiden, der Nibelungendichter und Walther, an einer Spielmannstafel saßen.

Seinen eignen Stand verklärt der Spielmann bei jeder Gelegenheit, indem er die Fahrenden leben läßt wie den Vogel im Hanfsamen. Gleich bei dem ersten Hoffeste berichtet er, wie das fahrende Volk emsig um die reiche Löhnung dient, und wie es zum Danke das Lob des Festgebers verbreitet. Die zwei videlære Werbel und Swämmel hebt er zu neiderregender Höhe: nirgends kostbarer als bei der Ankunft in Worms, wo ihnen ihre prächtigen Reisekleider nicht gut genug sind für den Hofgang: 'ob etwa jemand Wert darauf lege', fragen sie großartig und finden dankbare Abnehmer (Strophe 1434 f.).

Wie sehr der Dichter mit seiner Zeit Schritt halten konnte, zeige noch die Einzelheit, daß er seinen Rumold als Hofküchenmeister hinstellt. Dieses Amt ist am deutschen Königshofe erst 1202 gegründet worden, als die Nibelungen wohl schon ihrer Vollendung entgegenreiften.

Überlebsel

72. Wir haben einen Begriff bekommen, in welchen Richtungen der Letzte geneuert hat. Aus allem ist klar geworden: der Mann zählt nicht zu der Menschenklasse der Bearbeiter; er war Dichter.

Nach der Masse genommen, hat kein Früherer so viel zu dem Hort der Nibelungendichtung hinzugebracht. Das ganze Werk ist durch seinen Schmelztiegel gegangen. Ziemlich alle Personen, auch die von der Urstufe, hat er nennenswert neu geformt; so wie Sigfrid und Hagen, Etzel und Dietrich, Rüedeger und Kriemhild der Nachwelt, uns Heutigen, vor Augen stehn, sind sie nicht Sagengut unnennbaren Alters, sondern Modelung dieses einen, bestimmten Meisters, der nach 1200 dichtete.

Sein Buch ist im gesamten etwas Neues und auch in all seinen Teilen — doch in sehr ungleichem Maße! Dem geschulten Blick ist es reizvoll, die wechselnde Mischung älterer und jüngerer Dichtergedanken zu durchdringen.

Davon kann keine Rede sein, daß unser Österreicher noch halbwegs getreu den Stil seiner Quellen schrieb. Der Abstand der Formgefühle war viel zu groß, als daß er auf lange Strecken die Älteren wiederholen konnte. Nur einzelne Verse und Versgruppen in ziemlicher Menge hat er aus den Vorlagen wörtlich beibehalten.

Nachdem man von dem Glauben abgekommen war, aus dem Epos könne man frühere 'Lieder' herausschälen, hat man allzu spröde verneint, daß doch Quellenreste zu erkennen sind. Die Frage nach Über-

lebseln darf durchaus gestellt werden; sie drängt sich der Stoffvergleichung wie der Formbetrachtung unabweislich auf. Die Sicherheit der Antwort ist ungleich von Fall zu Fall.

Welche Stellen der Nibelungen als Überlebsel gelten dürfen, lehrt Vergleichung vor allem mit der Thidrekssaga, dann auch mit der Edda. Aber auch aus dem Denkmal selbst gewinnen wir Handhaben: aus inhaltlichen Erwägungen, aus Beobachtung der Erzählweise, des Satzbaus und Wortgebrauchs, des Reims.

Strophen, die aus dem Brünhildliede stammen, haben zunächst einmal den starken Einschnitt in der Mitte (denn die Strophen des Liedes waren ja nur zweizeilig). Auch nach den ungeraden Langversen haben sie eine Satzpause ('Zeilenstil'). Sie sind also syntaktisch einfach und eben. Ihren Inhalt kennzeichnet sachliche Fülle: verhältnismäßig wichtige Züge, locker verbunden, so daß es auch innerhalb der Strophe mehr springt als gleitet und die Handlung ein großes Stück vorwärts gelangt. In summa: eine spröde Kantigkeit — gegenüber der teigigen Rundung des letzten Stiles.

Eine solche Strophe ist die mit der Abfahrt der Freiwerber: Sîvrit dô balde ...; wir haben sie in § 56 herausgehoben. Mehrere stehn in den Wettkämpfen um Brünhild, darunter diese besonders urwüchsige:

Der sprunc, der was ergangen, der stein, der was gelegen.
dô sach man ander niemen wan Gunther den degen.
Prünhilt diu schœne wart in zorne rôt.
Sîfrit hete geverret des künic Guntheres tôt[1].

[1] „... Sigfrid hatte König Gunthers Tod ferngehalten" (Strophe 465).



Dieser Schluß hieß im Liede Gúnthères tót oder ähnlich, dreihebig; der Epiker brauchte für sein Strophenende vier Hebungen. Der Anfang lautete gewiß:

Der sprúnc wàs ergángèn, der stéin wàs gelégen,

und erst die Neigung unsres Dichters zu glattem Versbau hat die Füllwörtchen hineingebracht.

Vier Strophen später kommt ein Gesätze, das so recht den Gegenpol verdeutlichen kann, die eigenen Schriftzüge des Donauländers:

Si bat den ritter edele mit ir dannen gân
in den palas wîten. || alsô daz wart getân,
dô erbôt manz den recken mit dienste deste baz. ||
Dancwart und Hagene, die muosenz lâzen âne haz[1].

Man sieht, wie wenig diese vier Zeilen den Bericht vorwärtsschieben.

73. Entlehnungen aus der zweiten Quelle, dem Epos, werden uns die späteren Abschnitte viele zeigen. Haupthilfe dabei ist der nordische Prosatext. Seine wörtlichen Gegenstücke zu Teil II sind dicht gesät, zu Teil I nur spärlich. Aber auch wo er versagt, ist manchmal ein ziemlicher Grad von Sicherheit zu erreichen. Von dem Nutzen der klingenden Reime haben wir gesprochen. Wo möglich, müssen es viele Wahrzeichen sein, dann stärken sie einander.

Dies ist der Fall bei einer Strophe, 1526, die sich wohl manchem Nibelungenleser ins Gedächtnis gehakt hat: Hagen bei der Ankunft an der Donau.

[1] „Sie bat den edeln Ritter, mit ihr näherzutreten in den weiten Palast. Als dies geschehen war, erwies man den Recken um so aufmerksamere Bedienung Dankwart und Hagen konnten sich's wohl gefallen lassen.“

Dô reit von Tronege Hagene zaller vorderôst:
er was den Nibelungen ein helflîcher trôst!
dô erbeizte der degen küene nider ûf den sant:
sîn ross er harte balde zuo zeinem boume gebant[1].

Der gefühlsmäßige Eindruck von diesem Gesätze ist: herbe Kraft, packende Anschauung — und zugleich jener stolze Hall, der sogleich Heroendichtung, 'das Heldische', anzeigt. Der Eindruck verstärkt sich, wenn man von den Strophen vorher kommt. Die sind einesteils elegisch (sie gedenken der hinterbliebenen Frauen), andernteils lobpreisen sie den festlichen Massenzug: das letzte Strophenpaar könnte etwa aus einem Zeitgedicht über eine hochadelige Beilagerfahrt stammen. In unsern Versen bäumt es sich plötzlich auf; Hagen als 'hilfreicher Schutz' ... Anschluß an den ältern Dichter wäre eine mögliche Erklärung dafür. Dem Notdichter trauen wir diesen Geist zu. Aber sehen wir uns nach handfesteren Gründen um! Wir nennen folgende, nach ihrem Gewicht geordnet. (Die Saga läßt hier im Stich.)

'Nibelunge' als Name der Wormser erscheint hier zum erstenmal im Epos, ganz unvorbereitet (§ 51). Man begreift dies besser, wenn die Quelle den Vers angespült hat. (Die Quelle kannte nur diesen Namen.)

Sodann das altertümliche Reimwort vorderôst. Solche vollen Endungsvokale reimt das Nibelungenlied viermal, und zweimal ist Herkunft aus der Vorlage so gut wie sicher (sieh § 110 und 118).

Drittens die Handlung. Daß Hagen, der Heerführer,

[1] „Da ritt Hagen von Tronje zu allervorderst: er war den Nibelungen eine hilfreiche Zuflucht! Da stieg der kühne Held ab auf den Sand: sein Roß band er ohne Säumen an einen Baum."

sein Roß ohne Säumen an einen Baum bindet, ist ein altväterischer Zug: man denkt an das Bootabstoßen und Rudern der fürstlichen Freiwerber in Teil I; dort stand ja auch ein älterer Dichter dahinter. Der erste Epiker war in solchen Dingen noch einfältiger. Vermutlich hat er Roß und Baum beim Einschiffen wieder berührt: unser Verfasser läßt das Motiv liegen. Aber auch die darstellerische Seite beachte man. Das, was alle tun, wird an dem einen Helden, eindringlich, vorgeführt; man vergißt einen Augenblick die Masse. Es ist die Flachwölbung der Liedkunst, der das erste, kürzere Epos immerhin noch n ä h e r stand.

Viertens stimmt der ebene Zeilenstil — ein geschlossener Satz in jedem Langvers — gut zu dem ältern Dichter. Auch der jüngere konnte ja solche Strophen bauen; aber gerade die Nachbarschaft von 1526, nach vorn und hinten, weicht fühlbar ab.

Schließlich mag man noch mitnehmen, daß schon sechs Zeilen vorher Hagen als Führer bezeichnet ist. Wiederholungen ergaben sich oft daraus, daß der Dichter einen Zug der Quelle zuerst nur inhaltlich, dann auch im Wortlaut übernimmt.

Binden wir diese Reiser zusammen, so mag das Bündel wohl standhalten. In dieser Strophe erklingt uns die Stimme des ältern Meisters. Das einzige, was wir ihm n i c h t zuschreiben dürfen, ist der Beiname 'von Tronege' (oder Troja): den leiblichen Bruder der Könige, der am selben Hofe aufgewachsen war, konnte man nicht nach dem fremden Orte benennen. Dies ist also ein Federstrich der jüngern Hand (sieh § 51).

Mit ähnlichen Erwägungen hat man auch sonst auf

Überlebsel zu fahnden, und so rechtfertigt sich der lange Aufenthalt bei dem einen Vertreter.

74. Ein paarmal steht ein Gesätze, das tief Atem schöpft und weit spannt, im Innern eines Leseabschnitts und nimmt sich aus wie ein Wirbel in einem Flußspiegel. Das wird dann ein übernommener Splitter sein; wenn aus dem Epos, mag er dort an der Spitze eines Canto gestanden haben. Ein Hauptfall ist 2086:

Zeinen sunewenden der grôze mort geschach,
daz diu vrouwe Kriemhilt ir herzen leit errach
an ir næhsten mâgen unde anderem manigem man:
dâ von der künec Etzel vreude nimmer mêr gewan[1].

Diese feierliche Ankündigung steht eingeklemmt zwischen die Angabe: 'die Gäste wehrten sich den langen Tag durch' und die Fortsetzung: 'der Tag war nun zu Ende'. Eine seltsame Stellung! Wie anders wirkten die Worte, gingen sie etwa dem letzten Gelage voraus und wären die Brücke zu den Rachebittgängen der Königin! So oder so, die Verse waren augenscheinlich für eine Schwelle gedichtet. Der Erbe mochte allerlei Gründe haben, sie dort wegzuschaffen; aber da sie ihm zu schade waren, hat er sie, so gut oder schlecht es ging, nachgeholt. In den Wortlaut der zweiten Hälfte wird er übrigens eingegriffen haben: das offene Hinwegfluten des Satzes über die Strophenmitte sieht nach dem jüngern Stile aus. Mit Zeile 2 käme der erste Gedanke zu herberem Abschluß; das Anhängsel Zeile 3 zieht ins Gesprächige.

1 „Zu einer Sonnwendzeit geschah der große Mord, daß Frau Kriemhild ihr Herzeleid rächte an ihren nächsten Verwandten und viel anderen Mannen; wodurch König Etzel nie mehr Freude erlebte."



Aus dem Brünhildenlied dürfen wir wohl Strophe 326 herleiten:

Ez was ein küneginne gesezzen über sê:
ir gelîche enheine man wesse niender mê.
Diu was unmâzen schœne, vil michel was ir kraft:
si schôz mit snellen degenen umbe minne den schaft[1].

Innerer und äußerer Bau dieser frühlingshaft schönen Strophe sind ganz das, was wir dem Liede zutrauen; man beachte, wieviel Sageninhalt in die vier schlichten Zeilen gefaßt ist. Das Besondere ist aber, daß diese entschieden neu anhebende Strophe dicht vor sich eine andre hat, die als Kapitelanfang dient und auf keinen Fall aus dem Liede stammt (sie fabelt unklar von 'vielen schönen Mädchen', deren eines Gunther erwerben wollte!). Warum läßt der Spielmann auf diese eigene Eingangsstrophe eine zweite folgen? Doch wohl, weil er sie im Liede vorfand und sie ihm gefiel. Im Liede hat sie selbstverständlich keine 'Aventiure' eingeleitet; aber ihre liedhaft weitspannende Art macht, daß sie im langsamen Fluß des Epos wie ein Anfangsprogramm wirkt. Der Sammellehre, und auch später noch den Anhängern der 'Einzellieder', galten diese 'Wirbel'-Strophen als besonders schöne Liedspitzen.

Schon der Versbau hat uns gezeigt, wie der Dichter auch in Einzelheiten der Form seinen Quellen nachgab (§ 59). Auch auf sachliche Widersprüche trafen wir, die unfreiem Anschluß an die Quelle entsprangen. Weitere Beispiele bringen § 76 ff., 103 ff.; der klassische

[1] „Es hauste eine Königin jenseits der See: ihresgleichen kannte man nirgends mehr. Die war über die Maßen schön, gar groß war ihre Kraft: sie schoß mit kühnen Helden den Speer um ihre Liebe."

Fall steht in 86. Man darf verallgemeinern: die Unebenheiten im Nibelungenlied haben ihren ersten und häufigsten Grund darin, daß der Verfasser seine Vorlagen ungenügend eingeschmelzt hat; daß er ihnen nicht ganz selbstherrlich gegenübersteht, den Blickpunkt nicht hoch genug nimmt.

An den Dichtern der älteren Stufen beobachteten wir jenes merkwürdige Haften an überlieferten Bildern Hand in Hand mit kühnem Umdichten; z. B. in § 15. 27. 29. 45. Nun, gleiches gilt für den Jüngsten in sehr weitem Umfange. Man erstaunt, wie oft er vorgefundene Dinge, auch unscheinbare Kleinigkeiten, stehn läßt, wo sie nicht mehr passen, oder sie behutsam an andern Ort pflanzt, wenn er sie an ihrer Stelle verworfen hat. Mehrmals überträgt er Äußerungen auf andere Sprecher, z. B. von Giselher auf Gunther oder auf Dankwart, von Hagen auf Dietrich oder auf Gunther, und zuweilen sehen wir den Worten noch an, daß sie eigentlich zu jenem andern besser stimmten.

Die mittelalterlichen Dichter waren sehr dafür, nichts umkommen zu lassen! Unserm Nibelungenmeister werden wir nur gerecht, wenn wir beides, die hohe Selbständigkeit und die haushälterische Gebundenheit seines Dichtens würdigen.

75. Stellen wir jetzt den Blick enger ein auf das, was das Rückgrat unsrer Betrachtung bildet: fragen wir nach den Sagenformen, die der letzte Epiker geschaffen hat.

In § 50 bis 67 musterten wir die Triebkräfte in seinem Um- und Zudichten. Was war das Ergebnis dieser Kräfte, worin haben sie den beiden epischen Fabeln zu neuen Linien verholfen?

Von den Eingriffen, die wir kennen lernten, sind es die dritte, vierte und sechste Gruppe, die an die Sagenform rühren: das Zusammenstimmen der beiden Hauptteile; die höfische Verfeinerung; das Bereichern der Erzählweise.

Die Bereicherung um so viele Auftritte und Gestalten hat den zwei Sagen gewiß ein neues Aussehen gegeben; doch brauchte sich der überkommene Kern, das wesentliche der Handlung, darum noch nicht zu ändern: viele dieser Zutaten — nicht alle — könnte man beim Nachzeichnen der Fabel einfach übergehn. Die eigentlichen Antriebe, die den Brünhildenstoff auf eine dritte, den Burgundenstoff auf eine vierte Sagenstufe hoben, sind die beiden übrigen, also:

A. Ständische und seelische Verfeinerung, Milderung, Vertiefung;

B. Angleichung von Teil I und II.

Wir bezeichnen dies im folgenden kurz mit A und B. Ein paarmal, in der Burgundensage, wirkt noch ein dritter Antrieb (C): das ist die Hebung, die Verklärung der rheinischen Helden. Sie schließt sich näher an A an.

Die dritte Stufe der Brünhildsage

76. Teil 1 des Nibelungenlieds haben wir zu messen an seiner Vorlage, dem Jüngern Brünhildenlied des 12. Jahrhunderts. Dessen Sagenbild konnten wir mit Hilfe der nordischen Nacherzählung einigermaßen herstellen; sieh § 14—19. Unser Österreicher zeigt an tieferschneidenden Umgestaltungen folgendes.

Sigfrid steht nicht mehr vor dem Hintergrund der elternlosen Knabenzeit: er wächst am väterlichen Königshofe in allem Glanze auf. Das ist: der ritterliche Prinz an Stelle des märchenumwitterten Vorzeitshelden. Ein starker Fall von A; dadurch begünstigt, daß der Urheber die Jugendsage mit dem Schmied in der Wildnis offenbar nicht kannte. Er mußte nun also ein bestimmtes Reich für Sigfrid auftreiben; er wählte das 'Niederland', den Niederrhein (sieben Tagesritte unterhalb Worms) — dann aber geriet er in das Gleis seiner Nebenquelle, des Hortliedes, und dachte sich Sigfrids Heimat im Nibelungenland im fernen Norwegen (Eilboten erreichen es von Worms in drei Wochen).

So war nun Vater Sigmund zum erstenmal in die Sage seines Sohnes eingetreten. Eine kenntliche Rolle erhielt er erst gegen Ende, wo er den trauernden Chorus um Sigfrid verstärkt.

Folgenreich war die Neuerung dadurch, daß Sigfrid nun nicht als Mitherrscher seiner Schwäger in Worms bleibt: er kehrt nach der Heirat in sein Erbland zurück. Dies löst die alte Geschlossenheit des Raumes auf, und es braucht nun eine umständliche Beschickung des jungen Paares, damit die Königinnen zanken können und Sigfrid sterben kann. Auch das Verbleiben der

Witwe am Wormser Hofe will nun eigens begründet sein (§ 66, 4).

Zugleich änderten sich die inneren Beziehungen der Schwäger, seit Sigfrid seinen eigenen Königsthron hatte. Früher züngelte in die Rache für Brünhild der Gedanke herein, mit Sigfrids, des Mitherrschers, Tode würden sie, die Gibichunge, erst die wahren Herren über Land und Leute. Das war jetzt entwurzelt; vom Nieder- und Nibelungenland drohte den Wormsern keine Machtverkürzung, und davon ist nicht im Ernst die Rede, daß sie diese entlegenen Reiche zu erbeuten hoffen. Aber es haften ein paar Überlebsel. Hagen stachelt seinen Herrn zu der Mordtat mit der Mahnung: wäre Sigfrid nicht mehr am Leben, dann würden ihm viel Lande der Könige untertan (Strophe 870). Eine zweite Stelle der Art wird uns in § 108 begegnen. Ein Rest der Vorstufe mag es auch sein, wenn Giselher dem neuvermählten Schwager erklärt: 'Wir wollen auch Land und Städte mit Euch teilen ...', was Sigfrid nun mit königlicher Gebärde zurückweisen kann; einst war es ernst gemeint.

Eine Anspielung der Quelle auf Sigfrids unfürstliche Jugendjahre wurde unserm Mann verhängnisvoll. Das Gedicht lieh der Brünhild die alte Schelte, Sigfrid sei der Knecht des Schmiedes gewesen (§ 4); auf seinem Adel liege ein Flecken. Dieser Zusammenhang war dem Österreicher dunkel. Es hat den Anschein, daß er hier die befremdliche Erfindung herausspann: Sigfrid wird der Brünhild als Eigenmann, als unfreier Vasall Gunthers vorgetäuscht (was die Rechtsgeschichte einen 'Ministerialen' nennt); und Brünhild glaubt dies

Jahre lang! Und aus diesem ihrem Wahn erklärt der Dichter Brünhildens Sträuben in der Brautnacht und ihren Hochmut gegen die Schwägerin. Es ist ein seltsamer, beunruhigender Schatten, der da und dort auf die Fläche fällt, diese angebliche Unfreiheit Sigfrids! Beim Verfasser mögen wer weiß welche Hintergedanken, vielleicht Wirklichkeitseindrücke, mitgespielt haben. Uns ist soviel klar, daß diese Heldenfabel niemals den Gedanken enthielt, Sigfrid sei wirklich Knecht oder unebenbürtiger Dienstmann seiner Schwäger gewesen.

Neuerung ist ferner, daß Sigfrids Heirat nicht mehr zu Anfang erfolgt, sondern erst nach der Brünhildenfahrt, zusammen mit Gunthers Brautlauf. Diese Doppelhochzeit, mit ihrer Entgegenstellung der beiden ungleichen Paare, war dichterisch kein übler Gewinn. Auch hatte das Ganze nun einen Gipfel weniger; eine Hochzeit war für unsren Spielmann immer ein Gipfel! Und seit Sigfrid das eigene Land hatte, wäre schon für sein Kommen zur Brünhildenfreite eine Botenreise nötig geworden. Gründe genug für die Doppelhochzeit; der Hauptgrund aber war, daß Sigfrid nun mehrere hundert Strophen länger der werbende Liebhaber sein konnte. Sein Bleiben in Worms, der Sachsenkrieg, die Fahrt nach Isenstein, dies alles erhielt eine neue Spannung auf das Ziel hin, wie Sigfrid der Königstochter würdig wird. Also ein Verstärken des minniglichen Einschlags; das gehört unter A.

Die Brünhildsage ist nun, wie es dem Geschmack der Ritterzeit entsprach, zur Liebesgeschichte geworden. Noch auf der zweiten Stufe war sie das offenbar nicht. Nach der ursprünglichen Anlage hätte man nichts

weniger erwartet, als daß die Liebe zwischen Sigfrid und Kriemhild einmal den Hauptklang der Fabel geben würde.

77. Tiefer noch ins Innere der Handlung greift das Umdichten der Schlafkammerszene. Gunther, der dem Freunde die ganze Vollmacht über Brünhildens Leib gewährt: dies war für unsren Verfasser und für seine ritterlichen und geistlichen Hörer nicht mehr erträglich. Nach ihrem Gefühl will Gunther seine Braut lieber getötet, als durch Sigfrid geminnt sehen (Strophe 655). So mußte nun Sigfrid in Gunthers Beisein, durch die Tarnkappe unsichtbar, mit der Jungfrau ringen und die Besiegte rechtzeitig dem Schwager abtreten. Einen andern Weg hätt es ~~kaum gegeben,~~ und der Spielmann hat das Beste daraus gemacht. Er behandelt den gewagten Hergang unzimperlich lebhaft, ohne alle Lüsternheit, aber mit einem guten Einschuß von Laune; dies kommt der kläglichen Figur des Ehemanns zustatten. In Sigfrid begehrliche Anwandlungen zu legen, konnte unserm Meister nie einfallen. Mit der äußern Glaubhaftigkeit darf man es nicht streng nehmen; wo in den Nibelungen die Tarnkappe anfängt, hört immer die Wahrscheinlichkeit auf. Gegen den einfachen Umriß der Vorlage (§ 15) wirkt es verkritzelt, unschaubar. Ein Opfer an das feinere geschlechtliche Ehrgefühl! Jetzt war es wieder so wie in der Urfassung: Brünhild kommt als Jungfrau in Gunthers Hand.

Wir können hier Stufen der Sittenentwicklung von den Sagenstufen ablesen. Der Hofdichter im germanischen Fürstengefolge hat die standesbewußte Empfind-

lichkeit. Dann kommt der niedere Spielmann mit seiner läßlicheren Anschauung. Endlich die hochmittelalterliche Ritterwelt, deren strengere Ansprüche wieder mit dem alten Kriegeradel zusammentreffen.

Sigfrids innere Stellung zum Freunde bleibt durch diese Wandelungen unberührt. Nur ist der Auftritt von der zweiten Stufe ab keine Probe seiner Selbstbeherrschung mehr; jetzt, auf der dritten Stufe, ist auch das äußere Bild — Sigfrid in Gunthers Gestalt an Brünhildens Seite ruhend — verflüchtigt.

In der vorangehenden Nacht wird Gunther auf die alte derbe Weise mißhandelt: gemildert hat hier der Letzte nur darin, daß er aus den drei gleichen Nächten des Liedes eine macht. Dies aber war schon technisch geboten; denn solche Dreiheiten — Nummer 1 richtig erzählt, 2 und 3 nur angedeutet — heischen den Liedstil, der lange Zeitspannen mit einer Formel abtun kann.

Im Zanke der Königinnen wirkt jene Umformung nach. Den Trumpf der Kriemhild 'Du bist Sigfrids Kebse geworden!' hat das Epos beibehalten; er wäre schwer zu entbehren. Aber er ist jetzt wieder — wie schon auf der Urstufe — Entstellung; Kriemhild sagt mehr, als sie weiß. Auch Gunther kann daran nicht zweifeln (Strophe 860), und Sigfrid braucht nur die Beschuldigung abzuwehren, er habe sich der Sache gerühmt. Weil Kriemhildens Schmähworte jetzt Verleumdung sind, ist der innere Hergang noch flacher geworden als in der Quelle: der Brünhild wird nichts Vergangenes enthüllt, das sie zu rächen hätte — es wäre denn der vermeintliche Ringdiebstahl! Denn danach fragt sie nicht, wie denn der Andre in ihr Braut-

gemach kam: sie beharrt dabei, den Gürtel habe sie verloren; sie scheint also nicht einmal überführt, daß es in jener Nacht mit unrechten Dingen zuging. Dann ist es in der Ordnung, daß sie mit Gunther gut Freund bleibt, und der Grund zur Rache ist einzig die Schmähung vor den Leuten. Daß Gunther bei der Freierprobe, den Wettkämpfen, nur Strohmann war, an diesen Hauptpunkt rührt keine Silbe.

Diese Veräußerlichung und Halbheit haben wir schon an der zweiten Stufe hervorgehoben. Aber dort konnte Brünhild noch in Sigfrid den übermütigen Nebenbuhler hassen. So sieht sie ihn jetzt nicht mehr, und sein Tod hat keine tiefere Wurzel mehr, als daß er schwatzhaft war!

Mit gutem Gefühl ist Hebbel — dessen 'Nibelungen' ja im allgemeinen dem deutschen Werke, nicht der Edda folgen — hier auf den ältern Gedanken zurückgegangen: seine Brünhild leidet unter dem tiefen Betruge, den ihr die Schwägerin offenbart hat.

Geändert ist auch das Bühnenbild des Frauenzankes. Einst war es das Baden im Rhein; dann die Halle mit dem Hochsitz; jetzt beginnt es beim Anschauen der Ritterspiele und fallen die entscheidenden Schelten unter der Kirchtür, vor und nach dem Gottesdienst. Drei kennzeichnend verschiedene Kulturstufen.

78. Ein altes Kreuz der Erklärer ist die Stelle beim Hochzeitsmahl, wo es von Brünhild heißt: 'Da sah sie Kriemhild — nie hatte ihr etwas so weh getan! — bei Sigfrid sitzen: sie mußte weinen; die heißen Tränen fielen ihr über die lichten Wangen herab' (Strophe 618).

Auf Gunthers erstaunte Frage erklärt Brünhild, sie weine darüber, daß ihre Schwägerin an einen Unfreien weggeworfen sei. Und als Gunther ihr nun sagt, Sigfrid sei ein König so reich wie er, da behält sie doch trüeben muot.

Der unfreie Sigfrid, das ist jener absonderliche Gedanke des Epikers (§ 76). Aber sollten die bittern Tränen von Anfang an über die Mißheirat der Schwägerin geflossen sein?

Man hat wohl gesagt: jetzt, wo Brünhild den angeblichen Dienstmann als Bräutigam der Königstochter sieht, steigt ihr die Ahnung auf, daß man sie auf Isenstein getäuscht hat; daß doch wohl Sigfrid, nicht Gunther, das Verdienst der Heldentat hatte. Dieses unbestimmte Gefühl eigener Demütigung verkleidet sie in das Bedauern über die unwürdige Ehe Kriemhildens. Auch wenn sie dann in der Brautkammer sich versagt, 'bis ich hinter die Sache komme', denkt sie im tiefsten Grunde nicht an die Schwägerin, sondern an sich.

So wäre das ganze aus der Anschauung unsres Dichters geformt, und wenn es von jeher widerspruchsvoll wirkte, läge es daran, daß die Seelenzeichnung hier feiner und verdeckter wäre als sonst.

Leser und Kenner der Nibelungen werden es mit sich ausmachen müssen, ob sie dem Urheber diese Verschweigungskunst zutrauen. Sonst hat ja dieser Spielmann eine reichlich offene, treuherzige Art: er verpönt es keineswegs, Gebärden und Worte seiner Menschen gradheraus zu erläutern; oft nötigt er uns Feinohren ein Lächeln ab mit seinem Eifer, den Hörer ja nicht

im unklaren zu lassen. Als entscheidend aber erkennt man vielleicht den Umstand an, daß bei und nach dem Frauenzank ein Betrug auf Isenstein gar nicht in Brünhildens Sehfeld tritt. Konnte der Dichter davon schweigen, wenn er dem Weibe die verhaltene Ahnung zuschrieb, damals habe man sie getäuscht? Mußte nicht dieser quälende Argwohn durch die Vorwürfe der Gegnerin zum Ausbruch kommen?

So erscheint die Frage berechtigt, ob hinter den Tränen am Hochzeitsmahl etwas anderes steht: Eifersucht, enttäuschte Liebe zu Sigfrid.

Dies wäre dann Neuerung dem bekannten Brünhildenlied gegenüber. Denn diese Hauptquelle folgte der ursprünglichen Linie: Brünhild ist bis zum Frauenzank die zufriedene, stolze Königin; sie weiß nichts von einer Neigung zu Sigfrid. Es ist das Bild, das die Nibelungen im allgemeinen festhalten. Erfindung des Letzten aber können die Tränen der Eifersucht nicht sein, da er selbst sie mißdeutet.

Nun malt auch ein jüngerer Eddadichter an Brünhild enttäuschte Liebe zu Sigurd. Schon beim Werbungsritte hat Sigurd die anderen überstrahlt und in der Jungfrau den Wunsch erregt: wenn einer, dann er! Als Gunnars Weib ist sie von Anfang an unbefriedigt. Wenn sie abends sieht, wie Sigurd mit Gudrun zu Bett geht, spricht sie vor sich hin: 'Ich entbehre Mann und Freude! Sigurd will ich im Arm halten — oder er sterbe!' Man sieht, dies gäbe den Hintergrund zu den heißen Tränen im deutschen Gedicht ... Für diese Brünhild braucht es nicht mehr den Zank mit der Schwägerin, der ihr den Trug offenbart; ohne diesen äußern Anstoß schreitet

sie dazu, von ihrem Manne den Tod Sigurds zu fordern. Und dann ist ihr letzter Wunsch, neben dem heimlich geliebten Helden auf dem Holzstoß zu verbrennen — 'zwischen uns wieder das blanke Schwert, wie damals als wir den Namen führten von Mann und Weib' — und mit ihm ins Totenreich einzuziehn. Eine herrliche Eingebung dieses Isländers, ein neuer, beseelter Schluß der Sage! Mit der einstigen Brünhild, die nur ihre Ehre rächte, hätte sich dieses doppelte Flammenlager, die im Tode erfüllte Sehnsucht, nicht vertragen.

Hier, im Jüngern Sigurdlied der Edda, sehen wir ein zusammenhängendes Sagenbild (wohlgemerkt, noch ohne Vorverlobung und Vergessenheitstrunk); die Neuzeichnung geht von Anfang zu Ende. In den Nibelungen erscheint, widerspruchsvoll, eine Einzelheit aus dem jüngern Bilde. Man kann der Vermutung kaum wehren, es habe sich da ein überlieferter Zug in das Werk hereingestohlen aus einer uns sonst fremden Quelle, einem zweiten Brünhildenlied, das den Seelenkampf anders zeichnete als die Hauptquelle. Dem Epiker hatte dieses Weinen der Neuvermählten Eindruck gemacht; er nahm es herüber — aber erklären konnte er es nur mit der vermeintlichen Mißheirat. Die Unklarheit der Stelle beruht auf Notlage, nicht auf bewußter Verhüllungskunst.

Dieses zweite Brünhildenlied bleibt uns freilich eine dunkle Größe. Ob es noch weitere Einzelheiten an die Nibelungen abgegeben hat? Mit dem Isländer muß es wohl irgendwie zusammenhängen. Dieses 'Jüngere Sigurdlied', um 1100 herum, könnte eines

von denen sein, die neuen Stoff aus deutscher Sage holten — wenn nicht hier einmal, zur Ausnahme, der Weg vom Norden nach Deutschland ging!

79. Aus dem absteigenden Teil der Sigfrid-Brünhild-sage heben wir diese Umdichtungen hervor.

Gunther ist beim Rachewerk willenloser gezeichnet als früher. Hagen ist noch mehr zum alleinigen Anstifter und Betreiber der Tat geworden, auch auf Kosten der Brünhild. Das Wort, daß an Sigfrid Rache zu nehmen sei, fällt zuerst aus seinem, nicht mehr ihrem Munde. Bei Gunther ist der Dichter so weit gegangen, daß er ihm Teil gibt an der Rolle des abratenden Bruders. Diese Rolle hatte seit Alters Giselher. Zu Giselhers Mahnrede, die in Strophe 866 fortlebt, gehörte einst auch der Gedanke von 872, 2: Sigfrid ist uns zum Heil und zur Ehre geboren. Denn auch zwei Eddadichter bezeugen den Ausspruch, die Brüder verlören an Sigurd ihre beste Stütze. Jene Zeile aber hat der Österreicher auf Gunther übertragen! Sein Bild ist dadurch noch schwankender geworden. Der Spielmann sah es hier, wie später bei der Jagd, auf Gunthers Entlastung ab. Mit ihm wird sich ja Kriemhild versöhnen, nicht mit dem Tronjer. Er dachte an den zweiten Teil voraus, wo Hagen so entschieden die Tat auf seiner Schulter trägt. Also neben dem Mildern das Zusammenstimmen (A und B).

Im Liede hat sich der abratende Giselher gefügt und ist mit auf die Jagd gezogen; auch Gernot, der mehr Füllsel war, jagt mit. Daher ist dann in Sigfrids und Hagens Worten von den 'Vieren' die Rede,

die einen schweren Stand gehabt hätten, wären sie Sigfrid offen entgegengetreten. Das zartere Gefühl des letzten Dichters verlangte, daß nur die Zweie, die Sigfrids Mord begehren, hinauszogen und über seinem Todeskampf standen, und so läßt er Gernot und Giselher daheim. Die Stellen, die von den vier Gegnern sprachen, hat er entfernt, aber eine feinere Unstimmigkeit ist ihm entgangen: Sigfrid redet immer noch 'die Verwandten' in der Mehrzahl an, die ihm seine Treue übel gelohnt hätten: offenbar wieder der zu enge Anschluß an die Quelle.

Aus demselben Geiste fließt die Milderung: das Frohlocken über dem Ermordeten, das einst in Reden Hagens und Gunthers überraschend grell zum Ausdruck kam, ist durch mehrere Kunstgriffe gedämpft. Wir nehmen es genauer vor in § 108.

Für Veredelung der alten Härte bringt ein Hauptbeispiel die folgende Strecke: die Rückkunft von der Jagd und der Jammer der Witwe. Sigfrids Leichnam dürfen die Mörder nicht mehr in das Bett der Kriemhild werfen: schonend legen sie ihn vor der Schwelle nieder. Damit erhält auch das nächste Glied: wie Kriemhild den Toten erkennt, einen neuen Umriß. In diesen unvergeßlichen Strophen bettet der Meister treubewahrte Stückchen in das eigene Geschmeid und gelangt auf eine Höhe der sinnlichen und seelischen Gestaltung wie kaum anderswo im ersten Teile. Sein Vorgehn wollen wir später aus der Nähe betrachten (§ 109 f).

Zu fühllos war dem Letzten auch das heitere Gelage der Mörder — nachdem wir die Witwe weinend über

ihrem Toten verlassen haben; ein nachweislich aus der Urdichtung ererbtes Glied. Es ist eines von denen, die der Spielmann ohne Ersatz getilgt hat.

80. Dasselbe Schicksal hatten zwei kurze Auftritte der Brünhild, beide von der zweiten Stufe: ein Gespräch mit Hagen unter vier Augen vor der Jagd (§ 105) und jene Beglückwünschung der Jäger, als sie den toten Helden nach Hause bringen (§ 16). Zwei vielsagende Auslassungen! Zumal der zweite Auftritt war ein Stück Brünhild: er rückte sie, die Urheberin der Tat, noch einmal in den Vordergrund und ließ sie die Summe ziehen, eh Kriemhild mit ihrem Schmerz zu Worte kam. Der jüngste Dichter denkt nur noch an Kriemhild. Der Gegnerin gönnt er ihr Frohlocken nicht. Erst hundert Strophen später, als alles schon vorbei ist, erinnert er sich an sie: ein paar blasse Zeilen — sie führen Brünhild nicht einmal leibhaft vor — reden von ihrem Übermut und ihrer Kälte gegen die Schwägerin (Strophe 1100): ein schattenhafter Ersatz für jene leidenschaftliche Szene!

Es ist nun im Nibelungenlied dahin gelangt, daß Brünhild seit ihrer Anklage vor Gunther, in dem ganzen absteigenden Teil der Sage, mit keinem gesprochenen Wort mehr auf die Bühne kommt. Nur noch ein paar karge Hinweise wie 'Dazu hatte Brünhild geraten'

Die Verarmung der Brünhildengestalt hat man wohl damit erklären wollen, der Epiker habe schlecht Bescheid gewußt und für den ersten Teil seines Werkes dürftige Quellen gehabt. Das ist ein Irrtum! Sein Brünhildenlied — auch wenn wir nur eines ansetzen —

war eine ausgiebige Quelle; reichere Kenntnis von dieser Sage hatte man damals wohl nirgends in Deutschland. Wenn Brünhild verarmt ist, noch unter die Stufe des Liedes hinab, geschah es mit dem freien Willen des Österreichers. Wir sahen, seine menschlichen Zu- und Abneigungen waren der eine Grund, der andre die bewußte künstlerische Absicht, aus Kriemhild die neue Heldin, die Heldin der Doppelsage, zu machen. Zu dieser bedeutsamen Umbiegung der Sagenlinie führten die beiden Kräfte, A und B.

Jetzt ist die Dichtung von Sigfrids Tod nicht mehr das, was sie am Anfang war, eine Brünhildtragödie. Das Gewicht ist verschoben. Was uns der erste Teil der Nibelungen erzählt, würde man, ohne den Blick auf die früheren Stufen, keine 'Brünhildsage' mehr nennen, sondern eine Geschichte von Kriemhildens erster Ehe.

So manche der Neuerungen, die wir in diesen letzten Abschnitten besprachen, wirken auf dieses Ziel hin. Der äußere Umriß der Fabel ist geblieben; eine Umwälzung, wie sie die Burgundensage von der ersten zur zweiten Stufe traf, ist nicht erfolgt. Aber der Sinn, die Seele der Sage ist etwas Neues geworden. Daran hatte allerdings schon die vorangehende Liedstufe ihren reichen Teil.

Merkwürdig, wie die isländische Heldendichtung, wenigstens in dem größten ihrer jüngeren Vertreter, den entgegengesetzten Weg gegangen ist! Ihr wird Brünhild immer wichtiger; sie versenkt sich immer mehr in die Möglichkeiten dieses Frauenwesens und zaubert neue, geistvolle Beleuchtungen hervor. Wir

haben in § 11 etwas davon erwähnt. Der Isländer sah eben in der Gegnerin Gudrun nicht die nachmalige Rächerin Sigurds, und er stand nicht unter der Macht der christlich-ritterlichen Milderung: seine Einbildungskraft blieb offener für das heldische Weib und seinen Anspruch, sich gegen die Fesseln des Lebens aufzubäumen.

Die vierte Stufe der Burgundensage

81. Auch in Teil II der Nibelungen wollen wir von den Zutaten hier möglichst absehen und uns an die Änderungen halten.

Zunächst hat unser Künstler mehrere der Personen nach Stellung oder Sinnesart anders gezeichnet.

Giselher ist nicht mehr der eben waffenfähig gewordene Junge, und Hagen ist nicht mehr der Albensohn, der Bastardbruder der drei andern, sondern der Lehnsmann menschlicher Abstammung. Beides ist, wie wir in § 51 sahen, Angleichung an Teil I, also B. Der Grund aber, daß der Dichter bei seinem Hagen der ersten Quelle folgte, war wieder die Neigung zum menschlich Milderen und Vornehmeren; also A. Der Gedanke mußte ihn stören, daß einst ein Albe die würdige Königin Uote vergewaltigt hatte. Das Äußere des Albensprößlings, sein 'Gesicht bleich wie Asche', widersprach der Vorstellung von dem erlesenen Kriegshelden. Dem ritterlichen Dietrich hätte es nicht mehr angestanden, den Gegner Hagen in der Wut des Kampfes Albensohn zu schmähen. Kriemhildens Rachehaß war faßlicher, menschlicher, wenn er sich gegen den bluts-

fremden Dienstmann richtete. Der hohe Sinn endlich, womit die Könige in bitterster Not die Auslieferung Hagens verweigern — die Nibelungentreue, wie man es seit dem Winter 1908/09 genannt hat — sie bekam ihre Weihe erst, wenn Hagen Gefolgsmann, nicht Bruder war. Daß man den Bruder nicht preisgibt, und wär er zehnmal schuldig, verstand sich von selbst; dies hätte im Hörer keine Funken geschlagen.

Bei Hagen selbst vertiefte sich der sittliche Zug, zumal in jenen Trutzworten am Schluß, wo er nun als der Vasall redet, der nicht in die Rechte seiner Könige eingreifen darf: Solange meine Herren am Leben sind, bin ich zum Schweigen gehalten. So ist in die Eisesluft dieser Urszene auch von Hagens Seite her ein lauerer Hauch gekommen (vgl. § 123).

Neben diesem Gewinne bedeutet es keinen Nachteil, daß nun immer der Gefolgsmann, eben Hagen, als einziger Horthüter erscheint. So selbstherrlich wie dieser Hausmeier im Epos dasteht, kann er auch hierin die Könige vertreten.

Wenn einer der nibelungischen Hauptköpfe schon vom Vorläufer stammt, dann Hagen. Er war der Held der ältern Not. Neben der neugeschaffenen Rüedegerrolle war die ausgestaltete Hagenrolle der Löwenwurf dieses Älteren. Es gibt eine ganze Reihe von Hagenworten, die das Profil im Blitzlicht vor uns zaubern; die hat der Mann von 1160 gefunden, und zum Glück sind uns manche gut bewahrt (sieh § 84 f., 116 ff.); wir verspüren sie als Dichtergaben besondern Schlages. Aber wir sehen auch, wie der Nachfolger nach eignem Sinne übermalte; und seine Deckfarben — der höfische

Hohn, Hagen als Mephisto — haben wieder ihren Reiz und Wert. Andremal ging die Zutat auf rundere Ausbuchtung, und der eiserne Hagen legt seine Brünne ab (§ 63). Nur empfangen hat der Letzte auch bei Hagen nicht.

Geadelt im buchstäblichen Sinn ist Volker. Der Schöpfer seiner Rolle, der ältere Epiker, nahm ihn als richtigen Spielmann. Der Nachfahr hat zwar viel übrig für diese seine Standesgenossen, aber den vertrauten Waffenfreund Hagens mochte er doch nicht auf dieser gesellschaftlichen Stufe denken: er erhob Volker zum ritterlichen Lehnsherrn, der dreißig eigne Mannen zu der Hofreise stellt und mit den Fürsten turniert. Dabei ließ er ihm doch die Fiedel und schwelgte darin, die Schwerthiebe als Bogenstriche des Geigers zu verkleiden. Er dichtete auch einen neuen Anlaß für Volker, sich als Künstler zu betätigen. Früher war es die Nachtwache gewesen; leider können wir, weil die nordische Prosa schweigt, nicht sagen, wie sich die beiden Epenmeister in die Verdienste dieses Stückes teilen. Dazu kommt nun bei dem Jüngeren das Auftreten Volkers in Bechlaren: vor der Markgräfin 'fiedelte er süße Töne und sang ihr seine Lieder'. Da ist er also der singende Lyriker, der Minnesänger: was zu einem Fahrenden in den Tagen des ältern Dichters noch nicht gepaßt hätte.

Nun kannte zwar deutsche Dichtung singende und harfende Fürsten: Horand bei Hetel und Hilde; Rother in seinem Epos. Aber das sind vornehme Liebhaber der Kunst und haben mit spielmännischem Beruf und Namen nichts zu tun. Unser Volker ist immer noch der Musikant von Amtes wegen und verrät deutlich

seine niedere Vorstufe: manche Stelle, auch jene schönen Strophen in § 64, sind aus der Anschauung des gewerbsmäßigen Fahrenden, des 'Gehrenden', gedichtet, und vor allem heißt Volker immer noch der spileman und der videlære: diese Namen sind wieder Überlebsel.

Den Widerspruch an diesem edelen spileman will eine Zusatzstrophe (1477) heben, indem sie uns erklärt: Volker war ein Herr, und nur weil er geigen konnte, nannte man ihn den Spielmann. Da ist der Stand verflüchtigt zum uneigentlichen Beinamen. So gibt der Volker der letzten Stufe ein gutes Beispiel für höfische Verfeinerung zusammen mit Quellentreue.

82. Innerlich veredelt ist Etzel. In der ältern Not kann Kriemhild wenigstens noch versuchen, ihn mit dem Horte ihrer Brüder zu locken und ihn für ihre Rache zu stimmen: zuerst, als sie die Einladung der Wormser vorschlägt, dann, als sie den Angriff rüstet. An beiden Stellen hat der Nachfolger schon den bloßen Versuch gestrichen. Sein Etzel ist über jeden Verdacht der Untreue erhaben.

Auch nachdem das Tuch zwischen ihm und den Gästen zerschnitten ist, bleibt er weicher, wehmütiger als auf der Vorstufe, wo er doch aus der Ferne noch den Angriff leitet und zum Kampf anfeuert. Der Jüngste läßt ihn zwar einmal nach dem Schilde greifen, rückt ihn damit aber nur in bedauernswertes Licht, und Hagen hat Gelegenheit zu grimmigem Hohne. Merkwürdig, in welchem Bilde Attila, der gewaltigste Kriegerfürst des fünften Jahrhunderts, in der gotisch-baiwarischen Überlieferung endet!

Aber der Verfasser hat sichtlich Neigung zu diesem Etzel, der nur noch die eine, friedliche Hälfte der Herrschertugenden vertritt. Zwar beseitigt er ihn ein paarmal zugunsten der anderen, tätigeren Spieler (ein Fall in § 114); doch erfindet er auch neue Züge, die das Antlitz des vornehmen alten Herrn abschatten. Eine der zartesten und persönlichsten Stellen des ganzen Werkes ist die, wo Hagen dem jungen Hünenprinzen höhnisch ein kurzes Leben geweissagt hat und es nun von Etzel heißt: 'Der König blickte Hagen an: die Worte taten ihm leid; obwohl er nicht darüber redete, betrübte es ihm das Herz ..... Den Fürsten allen tat es mit dem König weh.' Welcher Abstand von dieser Sinnesart zu der des alten Eddalieds! Man fühlt, daß diese seelische Feinheit über kurz oder lang aus der Welt der Heldenideale hinausführen mußte.

Die Kriemhild des Nibelungenlieds ist diesen Idealen treu geblieben; anders wäre ja die ganze Fabel zerfallen! Weicher ist sie nicht geworden als bei dem Vorläufer; im Gegenteil, ihre Tränen fließen seltener, und ihr Gedenken an Sigfrids tiefe Wunde, das die frühere Not fast wie ein Kehrreim durchzieht, ist an mehreren Stellen getilgt oder abgeschwächt (zwei Fälle in § 113 und 118). Man würde es kaum erwarten, daß der Jüngere die handelnde und kalt entschlossene Rächerin schärfer herausbringt! .. Daneben jedoch zeugt ihr Bild von veredelnder Umdichtung.

Wir wissen, seitdem sie die Verräterin ihrer Brüder war — seit der zweiten Stufe —, beherrschten zwei Antriebe ihr Handeln: der alte, von dem Etzel der Ursage übernommene, das Begehren nach dem ihr zu-

stehenden Horte; und der neue, auf der zweiten Stufe geschaffene, die Rache für Sigfrid. Die zwei Gedanken standen in einer Art Wettstreit; der jüngere, geistigere wird im Lauf der Zeiten den ältern, handfestern überwachsen haben. Von der dritten zur vierten Stufe erkennen wir da noch eine Bewegung: zweimal hat der letzte Meister die Hortgier der Heldin ausgelöscht. An zwei andern Stellen aber, beim Willkomm mit Hagen und dann, als sie mit dem Gefesselten abrechnet, ist der urwüchsige Zug in voller, unverhohlener Deutlichkeit stehngeblieben. Seine Wirkung ist beidemal derart, daß niemand wünschen kann, Kriemhild hätte den letzten Schritt getan und wäre nur noch Gattenrächerin.

Noch in einem andern großen Augenblick erscheint Kriemhild geadelt. Die Schuld an dem Tode ihres Kindes ist der Mutter abgenommen. Das Schicksal des Knaben geht über sie hinweg. Dies hängt zusammen mit andern, weitgreifenden Neuerungen, die wir in § 85 f. betrachten.

83. Rüedegers tragische Rolle hatte schon der Vordermann reich und tief ausgeführt (§ 42). Sein Losgehn gegen die befreundeten Burgunden erzählt die Thidrekssaga mit den kargen Worten: 'Da vernimmt es Markgraf Rüedeger und wird sehr zornig, daß Herzog Blödelin gefallen ist, und ruft seine Mannen auf, jetzt sollten sie in den Kampf und die Nibelunge erschlagen. Er läßt sein Banner tapfer in die Schlacht vortragen, und die Nibelunge beginnen vor ihm zu fallen.'

Wenn hier kein Wort von innerem Kampfe und qualvoller Selbstüberwindung verlautet, liegt das sicher an der nordischen Wiedergabe, die oft im trockenen Bericht der Tatsachen stecken bleibt. Denn die Quelle, das donauländische Notbuch, hatte ja schon die Bewirtung in Bechlaren, die Verlobung, das Geleite an den Hünenhof: die Dinge, deren ganzer Zweck es ist, Rüedegers Angriff zum ungeheuern Schicksal zu machen. Und daß deutsche Heldendichtung schon viel früher die Worte fand, einen Seelenkampf ergreifend auszusprechen, sehen wir an dem stabreimenden Hildebrandslied.

Vor Rüedegers Einschreiten, so nehmen wir an, stellte der Vorgänger Etzel auf die Bühne: er hält seinem Markgrafen die Ehrenpflicht vor, den Fall Blödels an den Rheinischen zu rächen; in Rüedegers Antworten gestaltete sich die Herzensnot des Vasallen. Kriemhild aber muß dieser Überredung noch ferngestanden haben. Ihre Sache war es nicht, zur Rache für Blödel zu mahnen, und dies war ja doch der Antrieb zu Rüedegers Losgehn; so lesen wir es noch in der Sagastelle.

Unsre Vermutung, der Nordmann habe hier stark gekürzt, kann sich auf weiteres berufen. Blödels Tod muß im deutschen Gedichte schon am Abend vorher erfolgt sein: Blödel, als Hunne, eröffnet die Reihe der Opfer; der zweite Tag war aufgespart für die Kämpfe unter den Freunden. Auch dann noch konnte Rüedeger durch die Erinnerung an den Fall Blödels — des Bruders seines Lehnsherrn — an der Ehre gefaßt werden. Wenn es die Saga so hinstellt, als ziehe

Rüedeger im Zorn über die frische Nachricht sein Schwert, muß sie geändert haben.

Hier tritt noch die dänische Ballade Kremolds Rache als Zeugin ein. In dem wirren Texte des Liedes erkennen wir die herzbezwingende Nibelungenstelle: wie Rüedeger dem Gegner Hagen den eigenen Schild hingibt, und wie Hagen in seiner Dankbarkeit gelobt, er werde keine Hand gegen den Markgrafen erheben. Dies dürfen wir aus der ältern Not leiten. Die jüngere hat hier in drei Strophen nacheinander den seltenen klingenden Zeilenschluß (2194 ff.): auch dies ein Anzeichen, daß die Quelle nachwirkt. Der Prosamann aber eilt über all diese Innerlichkeit hinweg.

So hatte schon der Bahnbrecher ausgiebig vorgeschafft, und bei der Gemütsart des Letzten waren die Bedingungen gegeben zu einer äußersten, einzigartigen Steigerung. Kein Zweifel, unser Meister hat das, was Rüedeger bewegt, noch viel beredter und weicher ausgeführt. Die siebzig Strophen, die er daran setzt, sind mit seinem Herzblut geschrieben. Wir spüren ihm an, sein Erlebnis ist so stark —: all die gewohnten Mittel langen ihm nicht, es aus sich herauszustellen. Er greift nach christlichen und ritterlichen Farben (§ 57 und 69). Aber auch von sinnlich-epischen Erfindungen sprosst es; darunter ist eine, die das Sagenbild stärker bestimmt und die ganz nach dem Eigentum unsres Künstlers aussieht.

Rüedeger hat vor Jahren, als er für seinen Herrn um Kriemhild warb, das Widerstreben der Witwe überwunden durch seinen Eid: er mit all seinen Mannen schwur ihr den Eid, ihr lebenslang in Treuen

zu dienen und sie für jedes Leid zu entschädigen (Strophe 1255 ff.). Dies hatte in der verquälten Frau den großen Gedanken aufsteigen lassen:

waz ob noch wirt errochen des mînen lieben mannes lîp?[1]

Und daran erinnert jetzt Kriemhild den Markgrafen (Strophe 2151):

Si sprach: gedenke, Rüedegêr, der grôzen triuwe dîn,
der stæte und ouch der eide, daz du den schaden mîn
immer woldest rechen und elliu mîniu leit![2]

Dies hat zu dem überlieferten Zwist von Lehnspflicht und Freundestreue etwas Neues gebracht. Jetzt fällt in die eine Wagschale nicht nur Mannengehorsam und Dankesschuld gegen Etzel, sondern die Eidestreue, die selbstgewählte Bindung an die Königin. Es ist seelische Vertiefung, und zugleich verstärkt es die Kriemhildenrolle. Also A und B.

Aus der Vorlage stammt es schwerlich. Schon die wenig geschickte Einfügung spricht für den Nachtrag. Ob Rüedeger schon in der ältern Not der Freiwerber war, ist unsicher; vielleicht hatte der Königsbruder Blödel dieses Amt (die nordische Prosa hat es auf einen niederdeutschen Helden übertragen). Gewiß aber erzählte dieser ganze Anfangsteil so rasch, daß keine Zeit war für ein sorgsam zu unterbauendes Glied wie Rüedegers Treuschwur.

Drei Ependichter haben zu der Gestalt des Bechlarer Markgrafen beigetragen. Der erste — der Verfasser

[1] „Wie, ob es noch Rache gibt für meinen lieben Mann?"

[2] „Sie sprach: denke, Rüedeger, an deine große Treue, deine Beständigkeit und auch die Eide, daß du, was man mir zu leid getan, immer rächen wollest und all meine Schmerzen!"

des Dietrichepos — schuf Namen und Stellung, die Beziehungen zu Etzel und zu den Amelungen. Der zweite — der ältere Notdichter — erfand die Freundschaft mit den Nibelungen, den tragischen Tod und das Patroklosmotiv. Der dritte — unser Spielmann — gab das Treuverhältnis zu Kriemhild hinzu.

So entstand dieses reichste, tiefste Heldenbild des Mittelalters.

84. In die Reihe dieser neuabgetönten Hauptgestalten gehört endlich Dietrich. Wir kommen auf ihn in § 90. Vorher noch einige Umprägungen des epischen Verlaufs!

Zum höfischen Verfeinern zählt es, daß unserm Dichter die Netzung der Nibelunge und das Trocknen an den Feuern mißfällt. Er streicht daher das Kentern des Schiffes sowohl wie das Regenwetter (sieh § 45). Um nun aber die Bekrönung dieses Unterbaus, Kriemhildens erschreckten Ausruf 'Man hat sie gewarnt!...' nicht zu verlieren, geht er so zu Werke.

An viel späterer Stelle, als das Gastmahl des zweiten Tages beginnen soll, hat die Not erzählt, wie Kriemhild die Nibelunge auffordert, ihre Waffen in Verwahrung zu geben; denn an diesem Mahle gedenkt sie ja den Streit zu erheben. Hagen antwortet ihr mit den scharf gezackten, höchst persönlichen Worten (nach der nordischen Prosa): 'Du bist eine Königin: was willst du die Waffen der Männer an dich nehmen? Das lehrte mir mein Vater, da ich jung war, ich sollte nie meine Waffen einem Weibe anvertrauen; und solange ich im Hünenland bin, trenn ich mich nicht von meinen

Waffen! – Damit setzt er seinen Helm auf und bindet ihn aufs festeste.' Alle bemerken sein Gebahren; Gernot folgt seinem Beispiel. König Etzel fragt Dietrich, was dies bedeute, und Dietrich gibt eine ahnungsschwere Antwort. Danach führt man sich zu Tisch.

Aus dieser belebten, kräftig ausladenden Szene holt unser Spielmann das Waffenverbot herüber in den Begrüßungsauftritt (Strophe 1745). Er hält sich eng an die Quelle; man höre Hagens Worte:

> Jâne ger ich niht der êren, fürsten wine milt,
> daz ir zen herbergen trüeget mînen schilt
> und ander mîn gewæfen: ir sît ein künegîn.
> daz enlêrte mich mîn vater niht; ich wil selbe kameræere sîn[1].

Wie hier mit Kürzen und Vermehren aus dem Alten Neues gemacht ist; wie die eckigen Schlager sich zu spielendem Spott geschmeidigt haben –: wir treffen da ein Stückchen Stilwandel auf frischer Tat und hören ordentlich die Stimmen der beiden Dichter nacheinander. Bei dem ältern hat die 'Lehre' des Vaters dämonischen Hintergrund: es schweben Sagen vor von dem Alben, der seinen menschlichen Bankert und Schützling mit wunderbarem Gewaffen begabt und einen weisen Mißtrauensrat, ein Tabu, obendrauf legt; daran erinnert sich dann der Sohn, als es so weit ist. Für den Jüngern gibt es hier keinen mythischen Schatten mehr; bei der 'Lehre' des menschlichen Vaters denkt jeder Hörer nur noch an eine Vorschrift ritterlichen Anstands: 'so unhöfisch bin ich nicht erzogen'. Es ist ein zeichenhafter Fall, wie der Zweite den Ersten vergeistigen und verdünnen kann.

[1] „Ich begehre wahrhaftig nicht die Ehre, hochgesinnte Fürstin, daß ihr meinen Schild ins Haus tragen solltet und meine andern Waffen: Ihr seid eine Königin! So lehrte mich's mein Vater nicht. Ich will selbst Kämmerer sein."

Diese Weigerung Hagens rechtfertigt nun bei Kriemhild den Ausruf, den früher die entdeckten Brünnen am Feuer hervorgelockt hatten: Sie sind gewarnt! wüßt ich, wer das tat, es müßte sein Tod sein! (vgl. § 118). Damit ist der Dichter zurückgekehrt in die Fußspur des Vorgängers.

Da für diesen Tag noch kein Losschlagen geplant ist, hat Kriemhildens Aufforderung an der neuen Stelle schwächern Grund. Die Meinung ist nun also, daß die Wormser gewaffnet an das völlig friedfertige Mahl gehn. Eine ähnliche Unebenheit aber hatte schon die Vorlage, da sie die Gäste in den Panzern ließ (§ 45).

An der ursprünglichen Stelle, vor dem zweiten Tischgang, hat unser Mann das Waffenverbot ganz unterdrückt; es wäre vor Strophe 1911 zu erwarten. Aber noch zwei Stückchen aus der Szene hat er verpflanzt. Fünfzig Strophen vorher, beim Kirchgang am Morgen, tut Etzel die erstaunte Frage, warum er seine Gäste unter Helmen gehn sehe. Und wieder mehr als hundert Strophen früher, 1753, spricht ein ungenannter Krieger Worte über Hagen, die der warnenden Rede Dietrichs entlehnt sind. Unbenützt blieb Gernots Anteil.

Man muß sagen, der wohlgefügte und an seinem Orte so gut passende Auftritt des Waffenverbots ist recht ungnädig zerpflückt worden. Einen andern Anstoß dazu gab es kaum, als daß der Dichter Ersatz brauchte für das Trocknen am Feuer, das Waffenverbot aber nicht zweimal erzählen wollte.

85. Eine Hauptneuerung traf die T ö t u n g d e s E t z e l s o h n e s.

Der letzte Dichter ist hier kühn schöpferisch vorgegangen. Von mehreren Seiten her hat er das Überlieferte anders gewandt; die neuen Linien geben einer wichtigen Strecke, dem Umschwung der Burgundensage, einen bisher fremden Verlauf. Kaum eine zweite Stelle lehrt uns so die Kraft des Umdichters kennen. Dazu kommt, daß hier wieder ein Überlebsel stehn geblieben ist, das auf die Quelle, den Verfasser und den Bearbeiter Licht wirft. Die Thidreksſaga gibt uns hier noch ein leidliches Bild von der Quelle, der ältern Not (gleich danach beginnen niederdeutsche Eingriffe); in dem Hauptpunkte, der Erzählung vom Backenstreich, bestätigt sie zum Überfluß ein junger deutscher Zeuge, das Vorwort zum gedruckten Heldenbuch.

Dies zusammengenommen macht die hundert Strophen 1911 ff. zum entstehungsgeschichtlich lehrreichsten Stücke des Nibelungenlieds. Versuchen wir, die Fäden klar auseinanderzulegen! Auf einzelnes hatten wir schon früher zu achten; man sehe in § 29. 31. 37. 67,9. 82.

Der Hergang im ersten Epos, und großenteils schon im vorangehenden Liede, war der: Kriemhild schickt ihren Schwager Blödel gegen den Haufen der burgundischen Knappen. Sie selbst setzt sich mit den hünischen und rheinischen Herren zu Tisch. Hier gilt es für sie Streit zu erregen und Etzel mit den Nibelungen zu verfeinden; die Beseitigung der Knappen brächte sie ja nicht an dieses Ziel. Sie stiftet ihren sechsjährigen Jungen auf — sein Name war wohl Orte, später erweitert zu Ortlieb —, daß er dem Hagen mit

aller Kraft einen Faustschlag auf die Backe gibt. Hagen versetzt: 'Das hast du nicht von dir selbst getan und nicht auf den Rat deines Vaters, sondern deiner Mutter!' Er schlägt ihm das Haupt ab und wirft es der Kriemhild an die Brust. Mit einem zweiten Hiebe köpft er den Pfleger des Knaben: 'Das ist der Lohn dafür, wie du auf den Burschen Acht hattest!' — Jetzt ruft Etzel die Seinen zum Kampfe auf. Allgemeines Handgemenge. Blödel, der inzwischen die Knappen draußen abgetan hat, hält die Tür besetzt, läßt Etzel und Kriemhild mit ihrem noch lebenden Anhang heraus: die Nibelunge bleiben über den Leichen im Saal; ihre Versuche, auszubrechen, schlägt Blödel zurück.

So erzählte es die Vorlage. Vier Gründe hatte unser Künstler zum Ändern. Der Backenstreich des kleinen Prinzen war ihm zu unhöfisch; schon aus der Haltung des älteren Werks sticht er ab. Daß die Mutter bewußt ihr Kind opfert, war ihm zu unmenschlich. Zwei Fälle von A. Hagens Schwerthieb mußte er anders herbeiführen.

Drittens war der Dichter gewillt, die Abschlachtung der Knappen zur Ruhmestat Dankwarts zu machen: dieser neugeschaffene Held sollte als Sieger über Blödel dem Gemetzel entkommen. Daran schloß das Vierte an: die Nibelunge sollten die Herren der Saaltür werden. Dies verhalf den weiteren Kämpfen zu reicherer Entfaltung, ließ allerlei kecke Erfindungen keimen. Beides, das dritte und das vierte, diente der Verherrlichung der Wormser, der wahren Helden der Geschichte (C).

Hieraus gewann denn der Dichter folgenden Verlauf. Der Knabe, obwohl auch schon als sechsjährig

gedacht, verhält sich rein leidend. Kriemhild läßt ihn in den Saal tragen. Etzel äußert seine väterlichen Hoffnungen und empfiehlt ihn seinen Oheimen: 'er wird euch einmal gegen eure Feinde helfen, wenn er das Alter hat'. Hagen gibt die schnöde Antwort: 'mir sieht der junge König nach kurzem Leben aus . . .' Die Fürsten sitzen betroffen da. In diesem Augenblick — die dreißig Strophen des Knappenkampfes sind zu überspringen — erscheint unter der Tür Dankwart, der Überlebende, blutbespritzt, das bloße Schwert in der Hand: 'Ihr sitzt allzu lange, Bruder Hagen! . . . Ritter und Knechte sind in der Herberge tot!' Und jetzt — nach einem Wortwechsel, den man wohl kürzer, atemloser wünschen möchte — tut Hagen die Tat, schlägt er dem Kinde den Kopf herunter.

Wir fühlen, dies mußte geschehen. Die Botschaft von dem ungeheuern Treubruch draußen mußte diesen Gegenschlag wecken. Jetzt ist der Friede gekündigt; es treibt der Vernichtung zu! . . . Der Meister hat das Gefühl des Hörers auf die Seite Hagens gezwungen.

Im ältern Werke war der Hergang roh mit einem Stich ins Possenhafte. Hagens Rache an dem Knirps — wenn immer der Mutter geltend — war kleinlich; ein alter Germane hätte das eine Neidingstat genannt. Jetzt ist es gehoben zu schicksalhafter Größe und durchweht von einer ganz neuen, stürmischen Spannung. Es ist der dramatischste Augenblick, der dem letzten Nibelungendichter geglückt ist. Die Veredelung hat diesmal zugleich gestählt.

Das Gespräch vorher über die Zukunft des Kindes mit der ahnungslosen Freude Etzels und der sanften,

am Schluß wehmütig beschatteten Stimmung, ergäbe einen der meisterlichen Kontraste unsres Denkmals, schöbe sich nicht die lärmige Außenhandlung dazwischen. Diese dreißig Strophen hat der Künstler wohl erst hinterher eingelegt; liest man 1951 (mit etwas verändertem Eingang) dicht nach 1920, so erlebt man eine Wirkung ohne gleichen.

Vor seinem Schwerthiebe spricht Hagen die unheimlichen Worte — freier wiedergegeben: 'Ich habe immer gehört, daß Kriemhild ihren Sigfrid nicht verschmerzen kann. Trinken wir denn sein Andenken, und bezahlen wir unsrem Wirte den Wein: mit dem jungen Hünenprinzen machen wir den Anfang!'

Dem entspricht in der Saga: 'Guten Wein trinken wir in dieser Halle; den haben wir teuer zu bezahlen: die erste Schuld entricht ich hiermit der Schwester Kriemhild!'

Man gäbe viel darum, zu wissen, ob diese Worte die Quelle vollständig wiedergeben! Wenn ja, dann hat der jüngere Dichter, wie öfter, wunderbar beseelt: mit dem Hereinziehen des Leides um Sigfrid und dem genialen Gedanken des Minnetrinkens. Verderben wir uns die einzigartige Stelle nicht mit mühsamem Doppelsinn! Getrunken wird der Wein, nicht das Blut, das zeigt die Saga klarer. Die Todschläge sind als ein Schlachtopfer, ein Bezahlen des Trankes, beleuchtet.

Im übrigen hat der Letzte gesänftigt, indem er den Kopf des Knaben, ohne Hagens Zutun, in den Schoß der Mutter springen läßt. Die Züchtigung des Pflegers hat er beibehalten, obwohl der jetzt keinen 'Lohn' mehr verdient hatte; Hagens Worte hierüber hat er

beseitigt. Dann gibt er noch einen dritten Hieb zu: der Spielmann Werbel, der Überbringer der trügerischen Einladung, verliert auf seiner Fiedel die rechte Hand (der Bearbeiter setzt kennerhaft berichtigend 'die eine Hand'): 'das habe dir für deine Botschaft!' Die Klage des Ärmsten bringt einen Klang von Galgenhumor in den wilden Auftritt.

86. Kein Gewinn ohne Einbuße! Es war nicht leicht, den ältern Meister zu verbessern. . . Das Ereignis, das den milden Etzel zum Feind seiner Gäste macht, dieses nötige Glied der Kette, ist jetzt eine Frucht des Zufalls; es ist der lenkenden Hand der Rächerin entglitten. Wenn Kriemhild ihr Kind hereintragen läßt, spielt sie nicht mehr Schicksal mit ihm. Das verhängnisvolle Eintreten Dankwarts ahnt sie ja nicht; und nur dieser — für Kriemhildens Sache höchst unerwünschte — Todesbote führt die Köpfung des Knaben herbei.

Dennoch steht an der Spitze dieses ganzen Teils die denkwürdige Strophe 1912 mit ihrem grollenden Orgelklang:

Dô der strît niht anders kunde sîn erhaben
(Kriemhilde leit, daz alte, in ir herzen was begraben),
do hiez sie tragen ze tische den Etzelen sun:
wie kunde ein wîp durch râche immer vreislîcher tuon?[1]

Da haben wir das Überlebsel! Der Gedanke dieser Strophe ist der des älteren Werkes: dort tut Kriemhild Entsetzliches um der Rache willen; dort schickt sie, um den Streit zu erheben, ihr Kind in den sichern Tod.

[1] „Da der Streit nicht anders zu erheben war (das alte Leid Kriemhildens lag am Grunde ihres Herzens), da hieß sie den Etzelsohn zu Tisch tragen. Wie könnte je ein Weib um der Rache willen entsetzlicher handeln?“

Unser Dichter ließ die Verse stehn (Zeile 3 nicht wörtlich; das 'tragen' ist neu). Stellte man ihn zur Rede, so hätte er vielleicht geltend gemacht, Kriemhild wünsche doch den Tod des Jungen; oder mindestens sorge sie sich nicht um ihn, da sie ihn an die haß-geladene Tafelrunde bringe. Dies aber würde er uns gewiß zugeben, daß er ohne die schöne Vorlage die Worte anders gewählt hätte. Jedenfalls hat schon den Bearbeiter der schroffe Widerspruch beunruhigt, und er ließ sichs zwei Anläufe kosten, ihn zu tilgen. Zuerst schrieb er:

„Als die Fürsten alle Platz genommen hatten und zu essen anfingen, hieß Kriemhild den Etzelsohn in den Saal an den Tisch tragen. Wie könnte je . . . . (wie vorher)."

Da ist die anstößige Schlußzeile noch geblieben. So liest die Berliner Handschrift J. Darauf entfernte der Bearbeiter noch den letzten Anstoß, und es entstand die C*-Lesart:

„Als die Fürsten . . . . anfingen, da wurde das Etzelkind in den Saal vor die Fürsten getragen; wovon der mächtige König hernach gar tiefes Herzeleid erlebte."

Hier ist Kriemhild überhaupt außer Spiel gelassen. Irgend jemand läßt das Kind hereintragen. Die Mutter ist nicht einmal mehr die unschuldige Ursache des Knabenmordes. So endet bei dem Bearbeiter der Nibelungen eine Entwicklungslinie, deren Anfang im alt-fränkischen Liede die kinderschlachtende Medea war. Zwei Zwischenstaffeln sind uns, im ältern Epos und im Urtext des jüngern, überliefert. Zweimal hat man die furchtbare Rächerin vermenschlicht und sie zuletzt ganz entlastet.

Im Vorbeigehn bemerkt: die Nibelungenforschung hat ihre Unbegreiflichkeiten. Eine davon ist die, daß man diesen C*-Text für den ursprünglichen halten konnte. Eine andre ist die, daß man den Bericht der Thidrekssaga auf den des Nibelungenlieds zurückführen konnte.

87. Noch eine Neuerung in dieser Strecke haben wir erwähnt: die Nibelunge bekommen die Saaltür in ihre Gewalt.

Dies folgte zwanglos aus dem Erliegen Blödels und dem Entrinnen Dankwarts. Ihm ruft Hagen zu: 'Bruder Dankwart, hüte uns die Tür und laß keinen der Hünen durchkommen!' Auch den Scharen draußen verwehrt Dankwart, zu den Kämpfenden im Saal zu stoßen. Bald gesellt sich ihm Volker zu und ruft frohlockend:

der sal ist wol beslozzen, vriunt her Hagene!
. . . .
von zweier helde handen dâ gênt wol tûsent rigele füre[1].

Aus dieser Sachlage erwuchs dem Künstler eine neue Aufgabe. Es war klar, Etzel und Kriemhild, Dietrich und Rüedeger durften nicht den Streichen der wütenden Nibelunge erliegen. Man mußte sie unversehrt zum Saal hinausbringen — mit Einwilligung der Burgunden!

Der Meister erreicht dies durch die Fürsprache Dietrichs. Ihn fleht die verängstigte Kriemhild um Hilfe an. Er stellt sich auf einen Tisch und ruft, 'daß seine Stimme erscholl wie ein Wisendhorn'. Gunther

[1] „. . . . Die Hände zweier Helden schieben wohl tausend Riegel vor" (Strophe 1979).

sagt: 'Dietrichs Stimme ist an mein Ohr gekommen; ich sehe ihn mit der Hand winken . . . Ihr Freunde, hört auf zu streiten!' Da wird es still. In kurzem, belebtem Wortwechsel erlangt Dietrich die Erlaubnis: führt aus dem Hause wenig oder viel, nur nicht meine Feinde: die müssen hier bleiben.

Und nun nimmt Dietrich die Königin unter den Arm, an der andern Hand führt er Etzel und schreitet so vor seinen sechshundert Amelungen hinaus. Nach ihm erhält Rüedeger mit seiner Schar den freien Abzug. Als aber ein Hünenrecke mit hinausschlüpfen will, läßt Volker seinen Kopf vor Etzels Füße rollen.

Gewonnen hat die Dichtung damit ein paar bildhafte Augenblicke hohen Ranges. Sie stehn hier und nirgendwo sonst; das ist nicht die Schablone der Saalkämpfe! Zugleich huldigt der Erzähler der Ritterlichkeit der Burgunden; kein Zweifel, sie lassen hochherzig geschehen, was sie verweigert hatten. Vor allem aber stellt er Dietrich in seiner Größe sichtbar hin: vor ihm legen sich die Wellen des Waffensturms; er, der Länderlose, steht über allen und handelt unbeugbar wie das Schicksal. Bedenken wir, Dietrich war seit Stufe 2 der Held, dessen Großtat das Ringen *endet*: bis dahin zeigte ihn die ältere Not nur in beschaulicher Rolle: er warnte, sprach zu, verwies. Die neue Erfindung des Letzten läßt gleich zu Anfang der Kämpfe etwas von Dietrichs Löwenart spüren. Sie unterbaut damit sein Auftreten am Schluß.

Wer all diese künstlerischen Gewinne gering achtet und nur die politische Torheit der Burgunden bemängelt, daß sie die feindlichen Häupter entwischen lassen, der

denkt über den Wert von Klugheit und Ritterlichkeit, von Politik und Poesie anders als unser Nibelungen-dichter.

Soweit die Neuerungen, die sich um die Tötung des Etzelsohnes, den Wendepunkt der Nibelungenot, lagern.

88. Eine ganze Gruppe von Änderungen gilt der Wahl der Kämpferpaare, der Helden, die sich zum entscheidenden Waffengang begegnen.

Schon der Vorgänger hat dieser Seite des Aufbaus seine Sorgfalt zugewandt; seine zweimal fünf Krieger ergeben wohlüberlegte Paare (§ 43). Der Nachfolger fand hier besonders viel zu neuern, und zwar aus ständischen und gefühlsmäßigen Rücksichten (A); auch der Wunsch, den Glanz der Nibelunge zu mehren, fließt ein (C). Nur zwei Heldenpaare hat er beisammengelassen, wie er sie vorfand: Hagen besiegt Iring, Dietrich den Hagen. Alle übrigen hat er neu geordnet.

Von den sechs benannten Kämpen, die er dem ältern Bestande zufügt, haben Zweie tiefere Wölbung und bedeuten etwas für das Schachspiel der Paare: der Dietrichsmann Wolfhart und vor allem der uns wohlbekannte Dankwart. Die vier übrigen Neulinge sind mehr Füllsel: sie stellen den Töter des neugeschaffenen Dankwart, zwei Opfer für den kühnen Volker (der in der Quelle noch keinen benannten Helden zur Strecke brachte), endlich ein zweites Opfer Hagens (zu dem überlieferten Iring).

Die gewichtigeren Umordnungen sind diese.

Jung-Giselher darf die Tötung des edlen Markgrafen abgeben an seinen ältern Bruder Gernot: eine der leicht nachfühlbaren Milderungen. Der heroische Gedanke des Notdichters, daß Rüedeger durch die Waffe fällt, die er seinem Gaste geschenkt hat, bleibt in Ehren: diese Schenkung hat der Letzte von Giselher auf Gernot übertragen.

Der Sieg über Rüedeger entschädigt zugleich Gernot für die Erschlagung Blödels, die er an Dankwart verlor. Wenn Gernot selbst durch sein Opfer, den Markgrafen, den Todesstreich erhält, so hat dies die doppelte Wirkung, Rüedeger als Krieger zu ehren und Gernot von edlerer Hand als der des Waffenmeisters Hildebrand sterben zu lassen.

Auch Giselher aber soll nicht mehr unter der Klinge des alten Haudegens verbluten: einen verwandteren Partner fand ihm unser Dichter in Wolfhart, dem jugendlichen Heißsporn, den er mit sichtlicher Liebe schon öfter an die Rampe gebracht hat, und dem er, als er durch Giselher endet, das wundervolle Wort gibt: sagt meinen Verwandten, sie sollen nicht um mich weinen:

vor eines küneges handen lig ich hie hêrlîchen tôt.

Hildebrand hat also seine zwei königlichen Opfer hergeben müssen; das war schon darum erwünscht, weil er jetzt zum Henker ihrer Schwester aufgerückt ist (§ 91). Ersatz wurde ihm in Volker. Es war ein glücklicher Griff des Künstlers, diese zwei Kämpen zu paaren und den edelen spileman, den er als Fechter fast über Hagen erhoben hat, dem rächenden Ingrimm des greisen Berserkers erliegen zu lassen. Nun kann

Hildebrand, ohne verächtlich zu wirken, den Schild übern Rücken werfen und vor Hagen davonlaufen.

Bisher fiel Volker durch Dietrich. Das empfand der Nachfahr gewiß als ständischen Mißklang. Aber er hatte stärkere Gründe, hier zu neuern. Dietrich will er erst auf den Plan bringen, wenn nur noch die zwei Häupter der Nibelunge übrig sind. Auch gibt er keinem seiner Helden mehr als zwei benannte Opfer; eine einleuchtende Maßregel; Dietrich aber hat jetzt zu dem einen Gegner, den er seit Karls des Großen Zeit überwand, Hagen, einen zweiten gewonnen, Gunther. Damit kommen wir zu der folgenreichsten dieser Umordnungen.

89. Gunther wurde im ältern Epos durch den Königsbruder Blödel bewältigt und in Fesseln vor Kriemhild geführt. Von da ab ist er unserm Blick entzogen, bis wir gegen Ende der Sage, bei der Horterfragung, sein abgeschlagenes Haupt hereintragen sehen. Blödel seinerseits fiel durch die Rächerhand des Königsbruders Gernot. Dies geschah am ersten Kampftage, vor der nächtlichen Brandlegung.

Unsern Österreicher stieß es, daß Gunther, der König, als erster aller benannten Helden vom Kampfplatz abtreten sollte. Außerdem stand ihm der Hüne Blödel zu niedrig für den Sieg über Gunther. Standesgefühl und künstlerisches Bedürfnis gaben ihm den Gedanken ein: Gunther erliegt dem vornehmsten der Gegner und erst auf dem Gipfel der Handlung; die Bekrönung der Kämpfe ist, daß Dietrich neben Hagen auch Gunther bezwingt.

Das ist eine der großen, kühnen Umgestaltungen der Sagenform; eine der wenigen, die schon ein ganz kurzer Auszug sichtbar machen müßte. Neben den genannten zwei Antrieben wird Einfluß der Walthersage entbehrlich. Die kennt zwar den Schlußkampf Gunthers und Hagens mit dem einen, überlegenen Gegner (Walther); aber der äußere und innere Hergang: die beiden Wormser stürmen vereint auf Walther ein, er wehrt beide gleichzeitig ab, nach schweren Verstümmelungen schließen sie Frieden —: dies hat doch zu wenig Bildähnlichkeit mit den Entscheidungskämpfen Dietrichs.

So war nun Blödel um seine Großtat gekommen. Damit hängt zusammen — man kann fragen, was Ursache, was Wirkung war —, daß Blödel nun gleich im Anfangskampf dem Marschalk Dankwart erlag und dadurch dieser erste blutige Akt zum Siege eines Wormserhelden wurde (§ 85). Auch Gernot war jetzt seiner Rache an Blödel beraubt.

Man sieht, wie sich hier mehrere dichterische Antriebe verflechten: die Sorge für den neuerfundenen Dankwart, für den Ruhm der Burgonden, für einen würdigen Abgang Gunthers; dann die Geringschätzung der Hünen: es ist nun endlich dahingekommen, daß Kämpen hünischen Blutes nirgends mehr siegen, keinen benannten Gegner überwinden; früher machte Blödel eine Ausnahme.

Die gesamte Neuordnung könnte man aus einem bewegenden Anstoß entwickeln; nämlich so: Dankwart, der Liebling seines Schöpfers, erhält den Sieg über Blödel; darum geht Gunthers Fesselung an Diet-

rich, und er gibt Volker an Hildebrand ab; dadurch werden Gernot und Giselher frei: Gernot bekommt als Ersatz für Blödel den Rüedeger, Giselher hebt sich auf mit dem neueingeführten Wolfhart. Aber eine so frostige Rechnerei wird es nicht gewesen sein! Das Zusammenmünden mehr gefühls- und phantasiemäßiger Kräfte, wie wir sie nachzuerleben versuchten, erklärt den Hergang besser.

Noch eins beachte man! Dieses selbständige Umgießen der Quelle hat nicht gehindert, daß die Reihenfolge des Todes bei den acht überlieferten Helden die gleiche geblieben ist wie in der ältern Not; mit der einzigen Ausnahme, daß Gernot, der König, dem nicht königlichen Volker vorangeht: dies darum, weil Gernot durch Rüedeger fällt und dessen Tod seine feste Stelle hat. Wir sahen, die Reihenfolge war als Steigerung gebaut. Das hat der jüngere Dichter zu schätzen gewußt.

90. So hatten die schließenden Einzelkämpfe ein ganz neues Aussehen bekommen. Dazu trug bei, daß nun, auf der vierten Stufe, Dietrich anders eingreift: er ist von seinen Amelungen abgerückt. Wir haben dies als eine der umfänglichen Zutaten besprochen (§ 67,10); es ist auch eine der großen Verschiebungen des Ererbten.

Das frühere Epos erzählte die Schlußkämpfe so. Nachdem Dietrich, gewaltig streitend, seine Mannen bis auf Hildebrand verloren hat, stehn den beiden noch Viere in der ausgebrannten Halle gegenüber: Volker und die drei Könige (Hagen, Gernot, Giselher).

Ohne tiefen Einschnitt rollt die Handlung weiter. Dietrich köpft Volker, der ihm den Weg sperrt, und tritt dann Hagen entgegen; Hildebrand schlägt Gernot nieder. Für Jung-Giselher legt Hagen vor dem zuschauenden Etzel Fürbitte ein (§ 42), aber der Heldenjüngling will seine Brüder nicht überleben; seine letzten Worte hat die Saga augenscheinlich treu bewahrt: 'Dies sag ich nicht darum, weil ich mich nicht zu wehren traute; aber meine Schwester kanns bezeugen: als Jung-Sigfrid erschlagen wurde, war ich fünf Winter alt und lag noch bei meiner Mutter im Bett, und schuldlos bin ich an diesem Morde. Aber meine Brüder allein zu überleben hab' ich keine Lust!' Er rennt gegen den Waffenmeister an und findet seinen Tod. Dann bleibt noch der schwere Zweikampf der beiden Größten.

Demgegenüber das Nibelungenlied. Der letzte Massensturm, der der Amelungen, hat Gunther und Hagen übriggelassen. Hier schneidet eine tiefe Furche ein. Mit dem flüchtenden Hildebrand räumen wir den Kampfplatz; wir kommen zu Dietrich, der bisher müßig saß, und hören seine Klagen. Endlich gewinnt Dietrich wieder rehten heldes muot; er sucht die beiden letzten Nibelunge auf. Nach langem Gespräch rückt er den Schild zurecht, und wir vernehmen wieder Waffenschall. Dietrich besteht erst den einen, dann den andern. Hildebrand ist Zuschauer.

Diesem Ausgang fehlt das Zwingende des älteren Bildes. Wohl fühlen wir dem Künstler nach, daß er gern seinen Dietrich absonderte, ihn aus der lärmenden Doppelhandlung herauszog, wo er sich mit Hildebrand in die Taten teilte. Ein Abschluß wie im kürzeren

Buche wäre für unser großes Werk zu überstürzt gewesen. Und was mehr sagen will, Dietrich ist dem Nibelungenmeister nicht zuerst der überlegene Kriegsheld. Der Zug des wehmütigen Dulders, den der Landflüchtige aus seiner Stammsage mitbrachte, den hat unser Dichter weitergedacht zu gebändigter Friedensliebe, lebensreifem Ernst, aus Leid geborener Seelenklarheit. Es sind die Linien, die wir uns nicht mehr wegdenken können aus Dietrichs Bildnis, und die doch in den Geschichtenmassen der Thidrekssaga kaum aus der Ferne zu ahnen sind. Erst der Österreicher um 1200 hat dem deutschen Volke seinen vornehmsten, menschlich größten Helden geschenkt. Dieser Dietrich konnte sich nicht ausleben in den wilden Schlußkämpfen der Quelle. Der ruhigere Ablauf des Nibelungenlieds gibt ihm Raum zu selbstbeherrschtem Zureden. Die Schelten, die im ältern Gedicht aus seinem Munde kamen, sind mit ritterlicherem Inhalt auf Hildebrand übergegangen. Hildebrand und Hagen wirken als erdenschwerer Gegensatz zu dem verklärten Dietrich. Er steht zu hoch, um ein Werkzeug des hünischen Königspaars, wie Rüedeger ein Diener ihres Grolles zu sein: er folgt nur dem eigenen Herzen, wenn er den Zweien, die einst seine Freunde waren, verspricht, er wolle sie retten, er wolle sie selbst in ihr Land zurückbringen: 'ich geleite euch nach dem Gebot der Ehre, oder ich finde selbst den Tod. Euch zuliebe will ich meine ungeheure Not vergessen'. Sein eigener Edelmut trägt ihn über das Erlebte hinweg; Rachepflicht und Mannentreue liegen in diesem Augenblick unter ihm.

Hier treibt die Herzensbildung des Dichters eine Blüte nicht geringer als in den letzten Rüedegerszenen. Wieder fühlen wir uns an der Grenze dessen, was eine Heldenfabel noch verträgt. Dietrich muß herabsteigen von dieser Höhe der Gesinnung, damit wir zu dem nötigen Ende kommen: als Rächer seiner Freunde und als gehorsamer Lehnsmann muß er die Gegner dem rachelechzenden Weibe ausliefern; so wollte es die Sage. Der Dichter gibt ihm warme Worte der Fürbitte für die Gefesselten; so hilft er uns über den innern Bruch hinüber.

Aber auch in den vorangehenden Kämpfen hat die feindurchdachte Handlung ihre Schwächen. Zwar verstehn wir wohl, daß Gunther sich nicht in Hagens Waffengang mengt; dem wüßte der alte Hildebrand zu wehren. Überhaupt ist die sachliche Glaubhaftigkeit gut berechnet, nur sind dabei Bilder von flauerer Spannung herausgekommen. Diese geordneten Einzelkämpfe mit den zwei, dann dem einen Zuschauer haben etwas vom Fechtboden. Die Szenenbewegung — Dietrich mit dem gebundenen Hagen zur Königin, dann zurück zum Kampfplatz, wo Gunther, gleichsam unter Hildebrands Aufsicht, auf uns gewartet hat — wirkt fahrig. Es ist nicht 'groß gesehen'. Endlich die Reihenfolge der Kämpfe. Der zweite konnte zur Steigerung werden: er wurde zum matten Doppelgänger, weil der Dichter den schwächern Gegner, Gunther, ans Ende tat. Dem treuen Dienstmann Hagen konnte er ja nicht zumuten, die Knebelung seines Herrn anzuschauen ... Auf der Vorstufe gab es all diese Schwierigkeiten noch nicht.

Es war ein augenfälliger Gewinn, daß die Bezwingung des Burgundenherrschers dem Dietrich zugewiesen und in das Schlußbild gezogen wurde. Wieder hat der Gewinn seinen Preis gefordert!

Dazu nehme man die Einbuße: die letzte Bestrahlung Giselhers hatte in dem neuen Plane keinen Raum mehr. Sie setzte ja auch den Halbwüchsigen voraus. Auch für die Stelle, wo Giselher nach der neuen Sagenform endet — im Kampfe mit Wolfhart —, war diese Fürbitte Hagens und das menschlich warme Bekenntnis des Jungen unmöglich zu retten. Ein kostbarer Fund des ältern Meisters mußte zum Opfer fallen.

91. Ganz am Ende des Werkes legt unser Spielmann noch einmal seine höfische Hand an.

In der Quelle liest er, daß Dietrich die Königin entzweihaut. Das kann er nicht stehn lassen. Seinen Dietrich hat er zu der vornehmen, maßvollen Ritterart geläutert —: der kann an einer Frau keine Gewalttat begehn. 'Mit weinenden Augen' hat er den Schauplatz verlassen; diese Greuel der Fürstin soll er gar nicht mitansehn.

Sein Waffenmeister war der rechte, ihm das Henkeramt abzunehmen. Diese Gestalt von einer tieferen Gesellschaftsstufe bewahrt die grobsträngigere Art, die früher allen, auch den Königen, zukam. Hier ist die Heldendichtung wieder ein Spiegel der Sittengeschichte. Wie andremal ein Wort zu rauh geworden ist für den neuen Dietrich und noch paßte in den Mund Hildebrands, so hier die Tat.

Aus seinem Zorn heraus, ohne Etzel zu fragen,

führt Hildebrand den swæren swertes swanc ....
In der Quelle war der Übergang weniger jäh: Dietrich stellt Etzeln das Unheil vor, das von der vâlandinne (Teufelin) ausgegangen ist, und Etzel fordert ihn auf, sie zu erschlagen. Unser Dichter hält hier noch fest, daß Dietrich abwesend ist; das erste Wort nach Hagens Köpfung erhält Etzel. Es ist eine Klage um den Feind: daß von eines Weibes Hand tot liegen soll 'der allerbeste Degen, der je Schild trug'! Damit spricht der edle Herrscher das Gefühl der Hörer aus, und Hildebrand setzt den Gedanken fort: Sie soll sich der Tat nicht freuen – ich räche den Tronjer!

So ist die Eigenmächtigkeit des Dienstmannes gemildert. Hildebrand vollstreckt den Wunsch der Überlebenden und erfüllt unser, der Zuschauer, Bedürfnis. Aber es ist wahr, der derbe Waffenmeister als Werkzeug des Schicksals gibt keinen so feierlichen Klang wie vormals Dietrich. Man möchte den Nibelungen einen höheren Rächer, der Heldin einen höheren Richter wünschen.

Rückblick. Die Vorgänge bei der Epenentwicklung

92. Schauen wir zurück auf die Neuerungen am Sagenbild § 76–91 und ziehen wir eine Summe!

Gäbe man von Teil I der Nibelungen ein Gerippe etwa auf einer Druckseite, so müßte darin mehreres von den Eingriffen letzter Hand zum Vorschein kommen.

Am meisten das eigene Erbreich Sigfrids, die Ausbildung seiner Liebesgeschichte, die Doppelhochzeit, die letzte Schlafkammerszene, Brünhildens Verschwinden aus dem Rachewerk, das mildere Verfahren mit dem Leichnam.

Das sind beträchtliche Wandlungen der Sage. Und doch kommen sie nicht auf gegen das, was die zweite Stufe von der ersten schied. Wobei wir nur bedenken müssen, daß diese beiden Stufen vielleicht 600 Jahre auseinanderliegen, die zweite und dritte nicht mehr als einige Jahrzehnte! Auch können sich die Neuerungen, die wir am Jüngern Brünhildenlied wahrnehmen, auf mehrere Urheber, zu verschiedenen Zeiten, verteilen.

Von dem, was Teil II geändert hat, wiegt am schwersten: daß der Tod des Etzelsohns anders begründet und eingerahmt ist; daß Blödel gleich am Anfang durch Dankwart umkommt; daß Dietrich erst nach dem Fall seiner Mannen eingreift; daß Gunther zu Ende und durch Dietrich erliegt; daß Kriemhild den Tod durch Hildebrand findet.

Das reicht an die Eingriffe in Teil I kaum ganz heran. Immerhin hat der letzte Dichter hier sehr viel stärker geändert als der vorletzte, sein Landsmann nach 1160. Und doch waren beides Buchepiker und nur durch ein Menschenalter getrennt, während die voranliegende zweite Stufe an die 400 Jahre älter und ein Lied war!

Ohne Vergleich am tiefsten ging die Erneuerung, die der Burgundenstoff auf dieser zweiten Stufe, im baiwarischen Lied, erfahren hatte. Nur hier haben wir den Fall, daß die treibende Kraft der Fabel und die

Parteistellung der Hauptpersonen sich wandelten (§ 28). Als besondern Grund fanden wir, daß zwei Sagen ungleicher Abkunft, eine fränkische und eine bayrische, zusammenstießen.

So haben sich denn beidemal, bei der Brünhild- wie bei der Burgundensage, die stärksten Umformungen innerhalb der Liedentwicklung eingestellt. Die buchepische Ausdichtung hat das vorgefundene Gerüst in dem einen Falle ziemlich gewahrt (älteres Burgundenepos), in den beiden andern in mittlerem Grade erneuert (Nibelungenlied Teil I und II).

93. Man spricht von einer 'Epenfrage' in der Einzahl. Man meint damit die Frage, wie ein Heldenepos entstehn konnte. Oft hat man die Frage enger gefaßt: wie das Epos aus dem Liede — oder Liedern — erwachsen sei. Doch rechnet man heute mit der Möglichkeit, daß Heldenepen auch ohne vorangehende Lieder zustande kamen. Irgend etwas aber muß wohl jedem Heldenbuch vorangegangen sein.

Wo man über dieses Etwas nichts weiß — so bei der Ilias, dem Roland —, da hat man scharfsinnige und kunstreiche Vermutungen aufgestellt, welches Getriebe von Tätigkeiten schließlich das überlieferte Denkmal hervorgebracht habe. Was unserm deutschen Heldenbuch voranliegt, sehen wir ja nun in leidlich hellem Lichte vor uns: da mag es über den einzelnen Fall hinaus von Wert sein, kurz und scharf die Vorgänge zu umreißen, die uns als Glieder der Epenentwicklung erkennbar werden.

'Am Anfang war die Fabel': erste Grundlage ist ein schriftloses Lied, das in knapper episch-dramatischer Haltung eine gewichtige Fabel, eine Heldensage, in ihrem ganzen Ablauf verkörpert.

In jahrhundertelanger gedächtnismäßiger Weitergabe verjüngt das Lied seine Sprach- und Versform gemäß dem Stil der Zeiten. Es ändert seinen Inhalt nach mehr oder minder planvollen Antrieben, wie Zeitgeschmack, Kunst des Einzelnen und äußre Zufälle es mit sich bringen. Die Änderungen ergreifen die Teile des Liedes sehr ungleich. Das Stärkeverhältnis der Teile kann sich verschieben. Die eine Gestalt kann wichtiger werden, die andre einschrumpfen. Neue Gestalten mittleren Ranges kann man einführen, mehr aus sachlicher Erwägung, als weil man bereichern will. Motive verwandeln ihre Gestalt oder ihren Sinn; ein äußerster Fall ist, daß das Hauptmotiv umbiegt. Am zähesten hält sich der Rahmen, der allgemeine Umriß der Liedfabel. Unfreiwillige Verluste bemerken wir nur bei Überführung in fremdes Sprachgebiet; keine Zeiten der Verarmung, des Szenenschwunds. Wohl aber kann schon das Lied erheblich in die Breite gehn. Es bleibt Lied, solange es schriftlos (und sangbar) ist.

Ein Liedinhalt bekommt äußere, dann auch innere Beziehungen zu einem andern, doch gibt man die zwei Einheiten getrennt weiter, und Unstimmigkeiten zwischen ihnen können andauern.

Unter besondern Kulturbedingungen wird ein Liedinhalt ausgedichtet zu einem schriftstellerischen Werk, einem unsanglichen Buchepos: Vermehrfachung des Umfangs durch neue Personen und Auftritte, durch

Zustandsbilder, Kleinzeichnung der Menschen und Vorgänge, breitere Sprache. Die Grenzen der Fabel bleiben die alten. Übernahme einer reicheren Strophenform aus der Kunstlyrik.

Ein derartiges Heldenbuch wird noch einmal umgedichtet und zu reicheren Maßen erhoben.

Ein Buchepiker verknüpft zwei bereits innerlich verbundene Gedichtinhalte zu einem fortlaufenden Ganzen und erstrebt sachliche und formale Ausgleichung. Die eine Vorlage ist ein Lied, die andre ein Epos; jene wird zehnfach, diese zwei- bis dreifach angeschwellt.

Neuformung, Umdeutung überlieferter Züge spielt beim Buchepiker in gleicher Weise wie vorher in der Liedentwicklung. Ein eigentlich neues Sagenbild braucht der Übergang zum Epos nicht zu schaffen.

Der Buchepiker, wie schon der Lieddichter, nimmt einzelne Zeilen(gruppen) mehr oder weniger wortgetreu aus der Vorlage herüber, soweit er dies mit seinem eignen Stil und seiner Sagenform vereinbar findet.

Enges Befolgen der Quelle, in großen wie in kleinen Dingen, führt öfter zu inhaltlichen und formalen Unebenheiten, abstechenden Überlebseln.

Einen Teil der Zudichtungen haben stoffverwandte und stofffremde Erzählwerke angeregt, mündliche und schriftliche. Einiges hat zeitgeschichtliche, mitunter selbstbiographische Grundlage.

Dies die erschließbaren Hergänge im Lebenslauf des deutschen Nibelungenstoffes. Die Kudrun und weitere Heldenbücher zeigen noch andre Vorkommnisse.

94. Keinen Raum haben wir für folgende Größen, die man anderwärts, früher auch bei den Nibelungen selbst, ins Treffen geführt hat: Sammlung und Ordnung umlaufender Lieder zu einem Buche; Verwirklichung einer epischen Fabel durch Zusammentragen vorhandener Einzeldichtungen; Einverleiben selbständiger oder 'anders orientierter' Stücke in den Rahmen des Epos; Zudichten großer Teile als Wandfüllung zwischen bisher fremden Massen.

Kurz gesagt: wir sehen ein Umdichten und Ausdichten, kein Zusammendichten.

Der Grundriß der Fabel bleibt von Anfang zu Ende das Beherrschende, mögen auch zwei Fabeln zu einem reicheren Grundriß zusammenwachsen. Ausschnitte aus einer Fabel sehen wir auf keiner Stufe ein Gedicht für sich bilden. Daher gibt es keine Verwendung für den 'Sammler' und den 'Ordner', den Diaskeuasten, wie ihn die Homerforscher nennen.

'Bearbeiter' hat es zwar gegeben: den schreibenden Bearbeiter C* haben wir mehrfach aufgerufen, und im Entwicklungsgang der Lieder kann man auch singende, federlose 'Bearbeiter' unterbringen. Das sind aber Leute, die kein nennenswert neues Denkmal hinstellen. Eine neue Sagenstufe fordert einen Dichter.

Das Zudichten kann zwar auch Gelenke schaffen zwischen zwei Fabeln: die lange junge Strecke mit Kriemhildens Witwentrauer usf., Strophe 1073—1399, dient gutenteils dem festeren Verlöten der ersten mit der zweiten Ehe. Aber diese zwei Massen hingen geistig ja längst zusammen. Unbekannt und unvorstellbar auf unserm Boden ist eine Zudichtung, die zwei

selbständige Geschichten erst in Beziehung zueinander bringen sollte.

Auch das Streichen längerer Strecken, um Vorhandenes zu einer neuen Einheit zu verbinden, wird uns nirgends sichtbar. Etwas andres ist es, wenn innerhalb einer Fabel ein Glied fallen muß (§ 65): das gehört zu dem allgemeinen Umkneten des Überlieferten.

Der Stegreifvortrag mit seinen Begleiterscheinungen scheidet aus. Kunstwerke wie die eddischen Heldenlieder und Hildebrand-Hadebrand sind niemals Augenblickskinder gewesen. So oft hat man den Gedanken wiederholt: der Heldensänger, der die Saiten gestimmt hat, ergreift einen 'Ausschnitt aus der Sage' — einen beliebigen, für den Augenblick gewählten Ausschnitt. Aber so ging es nicht zu! Die Sage, das war ja der Liedinhalt; und dessen Grenzen waren das, was am allerwenigsten dem Stegreif unterlag, was am allermeisten den Dauer im Wechsel vertritt. Ein Lied mochte in tausend Jahren bis zur Unkenntlichkeit entarten (wie das niederdeutsche Lied von König Ermenrichs Tod) — aber die Stoffbegrenzung ist geblieben. Eben darum ist der sachlich richtige Ausdruck vom Heldensänger der alte, volkstümliche: 'er singt das Lied von Kriemhildens Verrat usw.' Das, nicht ein! Dieses Lied klang um 800 sehr anders als um 1200, es klang in Passau anders als in Soest, anders im Munde des Kuonrat als in dem des Eberhart — und war doch eine Einheit, ein Lebewesen wie die Raupe in ihren fünf Häutungen.

95. Niemand würde sich wundern, wenn die Epen-dichter, bei ihrem Bedürfnis nach Reichtum, zwei oder mehr Darstellungen derselben Sage ausgebeutet hätten; aus der einen hätten sie diesen, aus der andern jenen Zug geholt. Sozusagen ein Übereinanderlegen gleichlaufender Texte.

Mit dem Vorhandensein gleichlaufender Lieder, die recht verschiedene Sagenbilder bargen, mußten wir schon für die fränkische Frühzeit der Brünhildsage rechnen. Die isländische Sammlung der Eddalieder gibt uns schöne Belege für die Erscheinung. Da haben wir drei Sigurdlieder, das eine nur in Prosaumschrift: alle beginnen (oder begannen) mit Sigurds Ankunft bei den Gjukungen und enden mit Brünhildens Tod. Wir haben zwei Atlilieder: beide erzählen den Burgundenuntergang durch von der Botensendung bis zur Rache der Schwester.

Und nun kam diese Liedermasse an den Isländer, der daraus eine Erzählung in einheitlichem Flusse, die Völsungasaga, herstellte. Da können wir beobachten, wie der Prosaepiker streckenweise aus zwei und sogar drei gleichlaufenden Liedern sein Gewebe zusammenflicht. Zum Beispiel erzählt er den Frauenzank im Flusse nach dem ältesten Sigurdlied, darauf eine ruhigere Zwiesprache der beiden Schwägerinnen nach dem jüngsten, Großen Sigurdlied, später bringt er Brünhildens Eifersuchtsmonolog nach dem mittleren der drei Lieder.

Sollten nicht auch die deutschen Versepiker so verfahren sein? Leugnen wollen wir die Möglichkeit nicht. Wir könnten zum Beispiel nicht widerlegen, daß der

Meister der ältern Not zwei etwas abweichende Lieder vom Burgundenfall kannte und ausschöpfte. Nur können wir's auch nicht wahrscheinlich machen, und überflüssige Posten stellen wir nicht in Rechnung. Von dem einstigen Schatze ungeschriebener Dichtung denkt man heute bescheidener als die Romantiker; man glaubt nicht mehr, daß es von Heldenliedern nur so wimmelte. Bei den besonders reichen Zutaten des letzten Werkes haben wir eingesehen, daß sie gewiß nicht aus gleichlaufenden Quellen geschöpft, sondern vom Künstler selbst ersonnen wurden (§ 67 Ende). Aus ähnlichen Erwägungen werden wir den Gedanken abweisen, die ältere Not hätte etwa die Rolle Irings in dem einen Liede, die des Volker in einem zweiten vorgefunden.

Eine einzige Stelle gab es, die uns den Schluß nahelegte, der Nibelungendichter habe neben der Hauptquelle ein gleichlaufendes Gedicht benützt, und zwar ein zweites Brünhildenlied; sieh § 78. Mag sein, daß man noch mehr solche Stellen finden wird. Erkennbar würden sie uns durch Sagenzüge, die wir mit der gewohnten Vorlage nicht vereinigen können. Wo dieser Anhalt fehlt, wäre es müßig, eine zweite Quelle herbeizurufen.

96. Fragen, wie sie uns hier und im folgenden beschäftigen, kann man nur bei e i n e m Heldenbuch der Weltliteratur zu beantworten hoffen: bei den Nibelungen.

Die andern altdeutschen Werke der Gattung setzen dem

entstehungsgeschichtlichen Meißel eine spröde Schale entgegen. Von einigen dieser Epen können wir grade noch aussagen, daß ein paar ihrer Kernmotive altüberliefert sind, auf die Gotengeschichte des 4./5., die Merowingergeschichte des 6. Jahrhunderts zurückgehn. Aber damit sehen wir noch kein Dichtergebild vor uns, das leben und sich verjüngen konnte. Die künstlerische Masse erscheint uns erst am Schluß; 'Vorlagen' der Kudrun, des Wolfdietrich usw. kennen wir nicht, auch nicht mittelbar. Bei dem Hauptteil des Kudrunbuches — der Geschichte von der standhaften Heldin, die in Feindesland Magddienste tut — hat man zweifeln können, ob der Schriftsteller um 1240 überhaupt schon eine Sage dieses Inhalts angetreten habe, oder ob sie seine eigene Schöpfung sei.

So tief ist das Dunkel selten. Viel klarer ist die Aussicht von Dietrichs Flucht und Rückkehr. Da tun wir Blicke auf eine zeitlich nahe Vorstufe, das älteste Dietrichepos. Aber so deutlich wird uns dieses Denkmal lange nicht wie sein Bruder, die ältere Nibelungenot; der Abstieg zu unsern jungen Verstexten, 'Dietrichs Flucht' und 'Rabenschlacht', ist verworren; vollends, was dahinter liegt, die Stufe des reimenden und stabenden Liedes, bleibt uns ein ahnungsvoller Schatten. Hier treten eben keine Eddalieder in die Lücke! Man hat Widersprechendes mutmaßen können, was die bewegenden Gedanken dieser Liedfabel waren: worin die Vertreibung Jung-Dieterichs ihren menschlichen Gehalt fand; ob es mit Sieg endete oder mit Entsagen . . . So an die Wurzel gehn doch beim Brünhilden- und beim Burgundenlied die Zweifel nicht!

Wieder anders gerät der Rückblick von der Brautfahrtsage 'Hetel und Hilde' im Kudrunbuch. Da überspringt das Auge Jahrhunderte, bis es in ferner Wanderungszeit einen Ahnen erspäht. Nordische und englische Quellen bezeugen eine alte Ostseesage, worin eine Königstochter ihrem Vater zu Schiff entführt wird, worauf der Vater nachsegelt und an einer Küste eine grimmige Schlacht mit dem Liebhaber seiner Tochter hat. Dann ahnen wir noch, daß ein sangeskundiger Gefolgsmann des Liebhabers irgendeine Rolle hatte. Diese wenigen Züge, und dazu die Personennamen, sind alles, was wir als gemeinsamen Besitz des deutschen Buches und der alten Quellen ansprechen können; über diesen kahlen Umriß geht die uns erreichbare Ursage, die erste Stufe der Hetel-Hildesage, nicht hinaus. Wie anders bei den zwei Stoffen der Nibelungen, wo eine Urstufe gliederreich und voll dichterischen Lebens vor uns liegt!

Schärfer als zu diesen Werken könnten wir zu dem hochdeutschen Epos von Walther und Hildegund die Vorgeschichte zeichnen, da hier zwar keine liedhaften Vorfahren, aber alte buchepische Seitenverwandte zu Gebot stehn: der sanktgallische Waltharius und ein englisches Bruchstück aus dem achten Jahrhundert. Allein, diesmal hat es der Zufall so gewollt, daß uns von dem Nachkommen selbst nur einige 160 Zeilen gerettet sind!

So gibt es zu keinem dieser Epen einen richtigen 'Stammbaum'. Was der Letzte vorgefunden, was er hinzugetan hat, darüber ist wenig Greifbares und Gesichertes zu sagen.

Stammbaumlos ist auch das stabreimende Heldenbuch der Engländer, sind der französische Roland und seine Geschwister, sind die Homerischen Epen. Das Werden des Denkmals entzieht sich dem Blicke. Nicht viel heller ist die Vorgeschichte des indischen Riesenepos und auch noch halbdunkel die des persischen Heldenbuchs.

Es gibt außer dem Nibelungenlied noch ein 'Nationalepos', dessen Geburt belauscht werden kann: das finnische Kalevala. Dieses Denkmal darf man nur mit Vorbehalten in die vielsprachige Sippe der heroischen Epen stellen. Heben wir nur diese Besonderheiten hervor: Im Falle Kalevala ist das abschließende Großepos durch einen Schriftsteller der buchdruckenden Neuzeit, Elias Lönnrot, um 1840 herum, zustandegekommen. Es ist der einzige Fall, wo ein Nationalepos in der Hauptsache als Sammlung vorhandener Gedichte zu bezeichnen ist. Hier steht also der Letzte völlig anders zu seinen Vorlagen, als dies für die Nibelungen zu beweisen, für die übrigen Epen zu vermuten ist. Von den Teilgedichten, die Lönnrot verschmelzte, kennt man viele verschiedene Fassungen, und oft kann man diese in eine zeitliche Stufenfolge bringen. Es gibt hier also etwas wie einen Stammbaum. Da schriftliche Texte bei den Finnen nicht weit zurückreichen, geht die ablesbare Entwicklung nur durch einen kurzen Zeitraum, und die Vorgänge der Epengeschichte haben nicht entfernt die Mannigfaltigkeit und aktenmäßige Deutlichkeit wie beim altdeutschen Heldenbuch.

Epenentwicklung und Sagenentwicklung sind untrennbare Größen. Das Umbilden der Gedichte beschränkt

sich ja nicht auf Erneuerung der Reime, Rhythmen und Zierformen: es ist vor allem ein Um- oder Ausdichten der Gedanken, des Inhalts; dies bewirkt die neuen 'Stufen'.

Weil beim Nibelungenstoff die Epengeschichte so klar zu erkennen ist, wie nirgends sonst, haben wir hier zugleich die einzigartige Möglichkeit der Sagenvergleichung.

Würdigung des Nibelungenlieds und seiner Vorläufer

97. Von Gewinn und Verlust hatten wir schon an manchen Stellen unsrer Stoffgeschichte zu reden. Aber die Wertfrage stand uns nicht im Brennpunkt; wir wollten den Betrachter dahin führen, wo er das Schaffen der verschiedenen Stufen vor sich sieht und nach eigener Gefühlsbetonung entscheiden kann. Nehmen wir jetzt noch die Frage auf, die sich wohl jedem nach solcher Wanderung nahelegt: hat der letzte Epiker, der Schöpfer unsrer Nibelungen, die Sage verbessert? Oder allgemeiner gefragt: war das Weiterdichten der Skope und Spielleute ein Aufstieg oder ein Niedergang der Heldensagen?

Auf frühere Darsteller der Nibelungensage drückte der Irrtum: das Feine an diesen Geschichten sei eigentlich das Mythische gewesen; zu Sigfrid gehörte Wodan, gehörte die 'tiefsinnige Auffassung der Naturkräfte und ihrer den Menschen überwältigenden Macht'. In dem

Deutschland der christlichen Zeit aber habe sich vor diesen 'Abgrund von Wundern' ein Vorhang gesenkt, und so hätte im Nibelungenlied, wenigstens für gewöhnliche Augen, die Sage ihren tieferen Sinn verloren. Das wäre Niedergang! Diesen Forschern und Laien war der Mythus das Brot, wonach sie hungerten, und nur Steine fanden sie in dem, was von jeher diese Sagen ausmachte: in den menschlichen Schicksalen und Seelenkämpfen.

Auch wo dies wegfiel, hat man oft den Blick so eingestellt, als wäre das Wertvolle im Grunde nur 'die alte Sage', womöglich die bloß erschlossene Urform, und nicht die so vielfach abgewichene 'jüngere Dichtung'. Das hat Berechtigtes für den, der die Heldensagen nur als Zeugnisse des frühen Germanentums aufsucht. Aber zugleich spielt die alte Verwirrung herein, als seien Sage und Dichtung zweierlei; nur das an einer Dichtung sei echte Sage, was seit unbestimmbarer Zeit beim alten geblieben ist. In vielen Schriften verdrießt eine schulmeisterliche Tadelsucht, beinah als wär es Pflicht des Künstlers gewesen, seine Vorgänger abzuschreiben, während es doch sein bewußtes Erfinden zu würdigen gilt.

Uns sind die Heldenfabeln Dichtungsstoffe, die zunächst zwar für ihren stabreimenden Völkerwanderungsstil (um es so zu nennen) gedacht waren, dann aber durch die Jahrhunderte gingen nicht als Versteinerungen, sondern als lebende Gebilde mit dem Vermögen, in die jüngern Stile hineinzuwachsen. Jeder Umdichter fand sich befugt, aus seinem Wahrscheinlichkeits- und Schönheitssinn zu erneuen. Es kam

vor, daß eine Neuerung Schaden stiftete, einen kühnen Gedanken entnervte; so fanden wir es im Jüngeren Brünhildenlied. Eine andre hat bereichert und vertieft; dies gilt vom baiwarischen Burgundenlied. Das für die Liedform Erfundene litt bisweilen, wenn es in die Form des Epos kam (§ 45).

Da die deutsche Heldensage ihre stattlichsten Denkmäler in der Ritterzeit, im 12. und 13. Jahrhundert, hervorgebracht hat, ist sie keineswegs bloß ein Spiegel altgermanischen Geistes und ihr Lebenslauf vom Jahr 600 ab nicht kurzweg Verfall. Rüedeger allein wäre Zeuge genug; seine erhabene Gestalt ist nicht halbheidnisches Altertum, sie konnte erst um 1200 gelingen. Ruhige Enthüllung des Menschenherzens, wie unser Epiker sie liebt, das war neu, zur Liedzeit undenkbar: nicht zu vereinigen damit war der dramatische Sturmschritt, der uns im Eddalied bewegt. Und so in manchem; der eine Wert schloß den andern aus.

Aber zu keiner Zeit hat man von Grund aus neu gebaut: vom Alten lebte viel über und behielt seine Macht. Auch für die Epen der Stauferjahre gilt unser Wort von dem wandelbaren und dauerhaften Wesen der Heldensage. Wagt man die Frage nach dem Wert der Umdichtung, so muß man dem neuen Formgefühl im großen das Daseinsrecht zugestehn und wird nur erwägen, wie es sich mit dem Ererbten abgefunden hat.

Für die Hörer des Nibelungenlieds waren die ritterliche Adelung, das bereicherte Farbenbrett und die glattere Form ohne Frage Verbesserungen; darum konnte dieses Werk die Vorläufer verdrängen und die Nachfolger (Kudrun, Dietrichepen usw.) beherrschen.

Uns gilt Verfeinerung schon im Sittlichen als bedingter Wert, wieviel mehr im Künstlerischen! Mit dem heroischen Stoff scheint uns die rauhere Art der Hauptquelle manchmal reiner zu stimmen. Die Brechung von altheldischer Kraft und neuhöfischer Zartheit berührt uns oft als gewagte Stilmischung. Nicht nur in der halbheidnischen Zeit, sondern gewiß noch bis an unser Buch heran war die Heldendichtung mehr aus einem Gusse. Auch haben wir uns zu dem Eindruck bekannt, daß da, wo der letzte Verfasser von seinen Quellen weit abkommt, wo er am entschiedensten nach Breite strebt und in ganzen Kapiteln Zustandsbilder ausspinnt, sein Vortrag einer seichten Leere verfällt.

98. Maß man mit homerischem Anspruch, dann mochte die Erzählart der Nibelungen spröde und farbenarm erscheinen. Nimmt man die Maßstäbe vom Abendland und Mittelalter, dann kennzeichnen unser Gedicht Wärme, Farbigkeit, Reichtum. Es ist kein sparsamstrenges Abtönen wie im französischen Roland, sondern ein verschwenderisch-sorgloses Überquellen, das oft als Buntheit wirkt und den Satz 'Weniger wäre mehr' auf die Lippen legt. Rechnerisch nachweisen können wir, daß unter der Häufung und Verfeinerung gar nicht selten die sachliche Klarheit, der schlagende Zusammenhang gelitten hat. Wo wir mit den Quellen vergleichen, lautet das Ergebnis wieder und wieder: ein seelischer Gewinn – und eine Einbuße an straffer Fügung. Man blättre in unsern frühern Abschnitten nach.

Unebenheiten, härtere und gelindere, hat das letzte Werk zweifellos viel mehr als seine Quellen. Das macht

nicht nur sein Umfang — fünfmal so groß als die bisher größte Nibelungendichtung —, sondern auch das zusammengesetztere Innenleben des jüngsten Meisters, sein weiterer Abstand von dem altväterisch-rechtwinkligen Heldentum. Beim Ritterroman lagen die Bedingungen anders. Die vielberufenen Widersprüche der Nibelungen rühren nicht daher, daß man an ein sogenanntes Volksepos grundsätzlich kleinere Forderungen stellte als an ein sogenanntes Kunstepos! Sondern der Dichter stand anders zu seinen Quellen; das Zusammenwirken von Dichter und Quelle ergab keinen völlig glatten Faden (§ 74).

Das scharfe Sehen ist bei unsrem Österreicher weniger entwickelt als das warme Fühlen. Seine Grundkraft ist lyrisch, nicht augenhaft. Er genießt zwar auch und schafft Gesichtsbilder, zuweilen hinreißende; sein Werk ist nichts weniger als blaß. Aber das sind lebhafte Augenblickseindrücke; sie wogen durcheinander; die Linien verfließen rasch. Es drängt den Mann nicht, sich den Raum des Geschehens klar zu machen (Beispiele in § 113. 116. 120). Er kann, ohne es zu merken, aus dem eignen Bühnenbild in das der Vorlage hinübergleiten, so daß plötzlich Zuschauer zur Stelle sind, die wir nicht erwarten (§ 123). Einzelne Gesprächsszenen schweben in freier Luft (man sehe Strophe 863—75). Das Überbordwerfen des Kaplans erzählt er lebendig, auch mit geschautem Beiwerk, aber das Wo und Wann hat er vergessen: ist das Boot schon am Ufer?; nach 1574,1 sollte mans glauben, obwohl anderes dagegen spricht.

Die Logik des Nibelungendichters ist die des Gefühls-

menschen und gemäßigten Impressionisten. Man versteht, daß es ihm traurig gehn mußte, als ein so unlyrischer Verstandesmensch wie Karl Lachmann an ihn herantrat und ihm vorrechnete, er sei gar nicht Einer, sondern eine Vielheit, sonst hätte er nicht all die Gedankenlosigkeiten begehn können! Und noch in unserm Jahrhundert konnte ein Forscher mit dem Scharfsinn des Kasuisten ein dickes Werk über die Nibelungen schreiben des Leitgedankens: der oder die Urheber des Epos — es werden deren noch vier bewilligt — verdienten die Hauptnote 'töricht' und hätten besser ein ander Gewerbe betrieben, als die echte Nibelungensage zu verschlechtern . . .

Die Hauptsache bleibt: dieser große Ungenannte hatte die Geistesverfassung, die ein Heldenstoff zum Leben braucht. Sie war nicht mehr so unbedingt heroisch wie die des ersten Notdichters; da und dort beobachteten wir, wie seine Gemütsart und sein Formwille in anderen Richtungen gehn. Er ist manchmal zu sehr Zeitkind für einen Stoff von diesem Eigenleben. Vieles aber an diesem Stoffe entfacht das wahre heroische Feuer in ihm, das damals noch möglich war und ein paar Menschenalter später nicht mehr. Das Ausbauen der Vorzeitsgeschichten im ritterlichen Geiste geriet ihm großzügig und ergab Dichtergedanken von nie verwelkender Frische. Nehmen wir nur die freien Zugaben von § 66 f. und so manches aus den Umformungen in § 76—91, dann erscheint uns darin die Grundkraft des erzählenden Dichters, das fabelnde Erfinden, so reich und kernig, daß kein deutscher Zeitgenosse, keiner der Epiker mit den berühmten

Namen, unserm Spielmann die Schuhriemen lösen darf.

Nur von einer seiner tiefgreifenden Neuerungen kann man sagen, daß sie entnervt hat. Das ist die lieblose, mißgünstige Behandlung der Brünhild. Hier hat ein Strang in seinem Saitenspiel versagt. Sonst war er fast überall fähig, Spielern und Gegenspielern ihr menschliches Recht zu geben.

Vergessen wir nie: seine Quellen, das ihm Vorgearbeitete, kennen wir nur mittelbar und mangelhaft. Besäßen wir es im Wortlaut, dann erst könnten wir auch die feinen Einzelheiten auf Gewinn und Verlust betrachten. Die unschätzbare Thidreksaga ist nicht die Quelle, sondern ein Ersatz der Quelle; wo sie am meisten Glück hatte, verhält sich ihre Prosa zu den Vers-Urtexten wie ein Gipsabguß zum Marmor.

99. Hin und wieder hat man die Frage verhandelt, wem das eigentliche Verdienst zukomme an dem Kunstwerk Nibelungenlied. Man wußte ja von jeher, daß dieses Heldenbuch keine bare Neuschöpfung des Dichters um 1200 war. Schon der Geschichtschreiber Johannes Müller, einer der ersten, die sich um das neuentdeckte Werk bemühten, sprach davon, unsere Nibelungen seien nur eine 'Bearbeitung' eines uralten Stoffes, und zwar die dritte; zwei frühere Bearbeitungen seien vorangegangen. Da haben wir die erste Ahnung des Stammbaums, den die spätere Forschung aufzustellen erlaubte.

August Wilhelm Schlegel hat Müllers Gedanken aufgenommen. Freilich blieb alles recht ungreif-

bar, denn wie sollte man den geahnten Vorläufern Gestalt geben ohne Kenntnis der Edda und der Thidreksſaga? Und schon ragte verwirrend herein die für Homer ausgedachte Kleinliederlehre. Die hob den Müllerschen Gedanken auf; denn war das letzte Epos eine Sammlung, dann war es kein Umbau eines uralten Baues, keine Bearbeitung im Müllerschen Sinne.

Bald kam auch in der zünftigen Wissenschaft die lange Ablenkung von dem rechten Wege durch die Lachmannische Lehre, die Nibelungen seien entstanden durch Aneinanderhängen von zwanzig Liedern. Danach wäre die Frage, wer das Verdienst an dem Denkmal habe, gegenstandslos. Seinen zwanzig Teilen mußte doch irgendwie vorgearbeitet sein; rechnete man alles zusammen, so käme man auf eine Massenschöpfung; die Väter und Ahnen des Epos würden, wie Wilhelm Scherer meinte, 'ohne Zweifel nach Hunderten zählen'. Wie denn aber die Vorstufen der zwanzig 'Lieder' beschaffen waren, danach durfte man schon gar nicht fragen. Ein Versuch, diese vermeintlichen Lieder der Ritterzeit nach rückwärts zu verfolgen, sie an die stabreimenden Sigurd- und Atlilieder der Edda zu knüpfen, hatte von vornherein keine Aussicht. Denn der Endpunkt, eben die zwanzig Lieder, war nicht von dieser Welt; es gab von ihnen keine Brücke zu den Größen der Sinnlichkeit. So mußte man auf Vorgeschichte und Stammbaum verzichten.

Auch nachdem man von diesem Abweg zurückgelenkt ist, hat man die Frage nach dem Verdienst ungleich beantwortet. Sehr begreiflich; denn die Ant-

wort hängt davon ab, wie man sich die Vorgeschichte des Werkes denkt.

Aus der Vorgeschichte, die wir hier zu zeichnen suchten, wird der Leser ohne Mühe die Folgerung ziehen: es ist unmöglich, das Verdienst einem Einzelnen gutzuschreiben. Nicht als ob wir zu der Massenschöpfung zurückkehrten! Wir rechnen mit einer begrenzten Zahl von Dichtern, die eine ganze Sage jeder nach seinem Sinne geformt haben. Die Zahl dieser Dichter ergibt sich aus den Stufen unsres Stammbaums.

Die zwei fränkischen Urlieder, die die Brünhild- und die Burgundensage hinstellten, bedeuteten dichterische Großtaten. Diese erzählenden Trauerspiele hatten den Gehalt, immer wieder neue Geschlechter zu vergnügen und zu begeistern; ihre Szenenfolge bewährte sich als lebensfähiges Rückgrat; ihre Bilder hatten die Keimkraft, sich in späteren Hirnen zu verjüngen, und einige davon hat man behütet bis zuletzt.

Zu diesen zwei Schöpfern kommt als Dritter der baiwarische Umdichter des achten Jahrhunderts. Er gab dem Burgundenuntergang ein neues Gesicht; von ihm stammen nicht wenige der Gedanken und Rollen, die in unsren Nibelungen nachleben. Er begründete das Bildnis der feindlichen Schwester, der gattentreuen, liebenden Rächerin. Er erfand Dietrich als Endiger des Streites und Richter der großen Schuldigen.

Den oder die Väter der zweiten Stufe der Brünhildsage wollen wir hier, wo von der Aufnung des nibelungischen Goldes die Rede ist, lieber übergehn. Ein Vierter aber, der großen Anteil an der Mehrung des Gutes hat, ist der Burgundenepiker der 1160er

Jahre: der die Nibelungenot mit ungeahnter Szenen- und Gestaltenfülle ausstattete und das kunstmäßigere Gewand der Vier-Langzeilenstrophe wählte; der Urheber der Iring-, Volker-, Giselher- und Rüedegerrollen, der zweite Vater Hagens; ein Künstler von außergewöhnlicher Sprachgewalt; der Mann, der dem Letzten die Bahn brach und ihn bei seinem Besten stützte.

Dieser Letzte, Fünfte, ist der Dichter unsrer Nibelungen. Als seine Taten betrachten wir das Verketten und Zusammenstimmen der beiden Sagen, das Umgießen in die geläuterte Sprach- und Versform, das Durchbilden aus milderem und höfischerem Lebensgefühl, das erfindungsstarke Ausweiten der gesamten Darstellung.

Wer möchte diese fünf Leistungen nach ihrem Wert beziffern? Sie sind nach ihrer Art zu ungleich, um ein Maß zu vertragen. Das Zusammenwirken der fünf hat ein Nibelungenlied ermöglicht. Gesammeltes Schaffen getrennter Zeiten und Gegenden, weit verschiedener Kunstübungen, ist in diesem Werke niedergelegt.

100. Bei dieser Einschätzung der Teilhaber vermeiden wir die Klippe, auf unbekannte Vorstufen die höchsten Ehren zu häufen und uns an Wunschgebilden schadlos zu halten für Ansprüche, die das sichtbare Denkmal unerfüllt läßt.

Wir lehnen es ab, den 'eigentlichen Dichter' der Nibelungen in einem der Vorgänger zu sehen. Aber war nicht doch der folgenreichste Schritt von allen der, daß die zwei Fabeln innerlich zusammenwuchsen,

durch die bekannte Umdeutung der Bruderrache zur Sigfridrache?

Dies hat in der Tat eine neue Einheit hergestellt von so reichen Maßen, wie sie kein zweitesmal in germanischer Heldendichtung vorkommt; und auf dieser Grundlage erst wurde der stolze Bau der Nibelungen möglich. Dann also wäre der donauländische Dichter der Karlingerzeit, der dritte von unsern Fünfen, der große Anreger gewesen.

Doch hüte man sich hier vor einem Mißverständnis! Daran ist es nicht, daß dieses Zusammenwachsen zur Doppelfabel schon die Gewähr gab für die Entfaltung zum großen Epos. Wir stehn nicht mehr im Bann der Lehre: Verknüpfe Lieder, und du erhältst ein Epos! Liegt doch vor Augen, daß nach der Tat des Baiwaren noch viele hundert Jahre bei der engen Liedform blieben, und daß es ganz neue Antriebe und Dichterkräfte brauchte, um in der Stauferzeit aufzusteigen erst zu dem kürzern Notbuche, dann zu dem langen Nibelungenbuch.

Man wäre versucht, weiter zu behaupten, dieser Aufstieg hätte sehr wohl erfolgen können, auch ohne daß die zwei Sagen je zusammenwuchsen; nur hätte sich das Schriftwerk dann eben mit dem halben Grundriß der Nibelungen begnügt. Da ist jedoch zu beachten: so wie es nun einmal herging, haben mehrere Kräfte zusammenspielen müssen, damit es zu den nibelungischen Heldenbüchern kam; und eine dieser Kräfte war wirklich das Umdeuten der Kriemhildenrache. Dieses Umdeuten nämlich ist nicht zu trennen von der Einbürgerung des fränkischen Burgundenstoffes im

bayrischen Südost, und unlöslich hängt daran die Rolle Dietrichs. Der Südost aber und die Dietrichrolle, die gehörten dazu, daß den Liedern die buchhafte Steigerung zuteil ward. Die andern hochdeutschen Landschaften blieben beim Heldenlied stehn, und auch an der Donau gönnte man das Kalbsfell und seine Kunst zunächst nur den Mären von Dietrich.

So betrachtet, ist allerdings die Verwandlung der Burgundensage und ihr innerer Anschluß an die Brünhildsage ein nötiger Schritt auf dem Wege zum Heldenbuch. Das Verdienst unsres Dritten erscheint dadurch um so größer.

Nur wollen wir hier nicht so sehr die persönliche Geistestat rühmen; denn der Mann ahnte ja nicht, was für Folgen seine Umdichtung nach vierhundert Jahren haben würde; schon das Zusammenwachsen der zwei Fabeln gilt uns als Frucht, nicht als Wurzel seines Umdichtens (§ 33). Lieber betonen wir den folgenreichen Glücksfall: daß die fränkische Sage zu den Baiwaren kam, hier durch Anpassung an die Dietrichsage neue Kraft gewann und so beliebt wurde, daß man, als die Zeit erfüllet war, einem Buche von Dietrichs Flucht ein Buch von der Nibelunge Not folgen ließ. Ein berufener Dichter fand sich für diese Aufgabe, und sein Werk machte auf die Landsleute so tiefen Eindruck, daß es dreißig Jahre später den Ehrgeiz entzünden konnte, es umzudichten zu einem Denkmal würdig der neuen ritterlichen Kunst. Und für diese Aufgabe fand sich noch einmal ein großer Dichter.

Das waren zwei weitere Glücksfälle in der Geschichte der Nibelungensage.

Diese beiden Heldendichter der Babenberger, den ältern und den jüngern, dürfen wir, alles erwogen, als ungefähr ebenbürtig einschätzen. Daß zwei Künstler dieses Ranges im Abstand von dreißig Jahren an den selben Stoff gerieten und ihre Kraft zusammenlegten, dies ergab die Höhe von Nibelungenlied Teil II. Dem seltenen Ergebnis entspricht die seltene Vorbedingung. Die Kunstgeschichte kennt mehr Fälle, daß ein hohes Werk da gelingt, wo ein Meister das Erbe des andern neuschafft. Aber wir sahen schon, das Neuschaffen war in unserm Falle nicht durchweg Steigerung; es konnte auch schwächen und trüben. Ein Kunstwerk umzudichten, und zwar mit so viel Schonung, ohne daß ein völlig neuer Stil die Masse bezwänge, ist immer ein Wagnis. Nicht jeder Fund eines Dichters verträgt es, daß man ihm — mit Keller zu reden — das Antlitz nach anderer Himmelsgegend wende.

Aufteilung des Nibelungenlieds auf die Schichten der Stoffentwicklung

101. Gesammeltes Schaffen, sagten wir, aus alter und junger Zeit hat sich in den Nibelungen abgelagert. Die Kenntnis der Vorgeschichte setzt uns in Stand, die einzelnen Stellen zu unterscheiden: dies hat der letzte Dichter übernommen — dies hat er so oder so geändert — dies hat er neu herzugebracht.

So wird uns die Kunst des Nibelungenlieds begreifbarer. Oft hat man diese Kunst rein beschreibend aufgefangen, ohne Rücksicht auf die Vorgeschichte, ohne zu trennen zwischen Ererbtem und Eigenem. Solche Beschreibungen, von geübter Hand unternommen, sind gewiß berechtigt. Aber man muß gestehn, sie wirken ein wenig wie Bilder ohne Schatten. Davon verraten sie uns schon gar nichts, was denn nun der Dichter selbst, der Letzte in der Reihe, gefunden und gekonnt hat. Sie geben das beste Mittel aus der Hand, Unebenheiten und Nähte zu verstehn. Sie entsagen auch einer wichtigen Hilfe, die wechselnde Darstellungsart zu erklären. Dieser Wechsel kommt oft, gewiß nicht überall, daher, daß die Vorlage bald stärker, bald schwächer, bald gar nicht nachwirkt. Um zwei vielerwähnte Stücke zu nennen: aus dem ersten Teil die Fahrt nach Isenstein, aus dem zweiten das Donauerlebnis: die verdanken ihre abstechende Frische, ihre besondre Farbe dem reichlichen Ausbeuten ihrer Quelle. Davon haben wir gesprochen, wie die tiefe Verschiedenheit der beiden Gedichthälften die zwei so ungleichen Vorlagen spiegelt.

Eine Strecke wie die Ankunft der Nibelunge in Etzelnburg kommt in allen rein beschreibenden Widergaben verunglückt heraus: die beim Dichter etwas morschen Zusammenhänge lösen sich vollends in der kürzenden Nacherzählung. Hier hilft Bekanntschaft mit der Vorstufe, die Gelenke leise zu verstärken. Wer eine Gebirgslandschaft mit dem Auge des Erdforschers sieht, wird manches auch an ihrer malerischen Hülle schärfer erfassen.

Aber die entstehungsgeschichtliche Betrachtung führt noch weiter. Bei dem, was unser Nibelungendichter herübernahm, können wir fragen: war es Schöpfung der unmittelbaren Vorlage, oder geht es darüber zurück auf eine der frühern Stufen? Wir schlagen den Stammbaum S. 99 nach und frischen das Bild auf: Teil I des Werkes hat zwei erkennbare Stufen hinter sich, das Jüngere und das Alte Brünhildenlied; bei Teil II liegen drei Stufen voraus, das ältere Notepos, das baiwarische Lied, das alt-fränkische Lied. (Von den Nebenquellen ist hier abgesehen.)

So kann man versuchen, die Nibelungen auf ihre Schichten aufzuteilen. Das Wort legt den Gedanken nahe an die Schichten der Erdrinde, von denen hier eine ältere, hier eine jüngere an die Oberfläche tritt. Wir mögen dieses geologische Gleichnis gebrauchen, ohne uns über die Verschiedenheit zu täuschen: die frühern 'Schichten', die in unsrem Denkmal zutagekommen, sind nicht starr bewahrt — oder doch nur selten und in kleinem Umfang: es gibt wörtliche Überlebsel aus den nächsten Vorlagen, und diese Vorlagen hatten ihrerseits Überlebsel aus ihren Quellen. Im allgemeinen aber ist das aus früheren Stufen Bezogene durch das Formgefühl der Nachfolger gegangen, und was wir im Nibelungenlied lesen, ist die Handschrift des letzten Dichters von 1200. Weshalb denn auch das gern gebrauchte Gleichnis von dem Dome, woran mehrere Meister gebaut haben, nicht eigentlich zutrifft. Diese Baumeister konnten ja das romanische Chor und das Querschiff im Übergangsstil ruhig stehen lassen, wenn sie ihr gotisches Langhaus ansetzten. Unser

Epenmeister hat — im Bilde zu bleiben — nur da und dort ein Kapitell, eine Rippe von den Früheren beibehalten; freilich auch sehr vieles vom Grundriß!

An dem Überkommenen hat man bald weniger, bald mehr geändert. Ohne scharfe Grenzen verläuft es von dem treu Bewahrten zu dem von Grund aus Neugeschaffenen. Der künstlerische Einsatz des Letzten ist durchaus nicht da am größten, wo er ohne Quelle gedichtet hat, und ähnlich mags schon bei den Altvordern gewesen sein.

Nur so darf man es verstehn, wenn wir sagen, Dietrichs Klage um seine Mannen sei jüngste Schicht, sein Schmerz um Rüedeger vertrete die dritte, sein Zweikampf mit Hagen die zweite Schicht, während in der Horterfragung Urgestein von der ersten Schicht durchbreche.

102. Lange Strecken in den Nibelungen sind ganz und gar jüngste Schicht. Wie der neuvermählte Sigfrid in sein Land reist, wie ihm sein Vater die Krone überläßt und seine Mutter stirbt; wie dann Gunther die Einladung schickt und 'wie si ze der hôchzît fuoren': in den 124 Strophen, die dies behandeln, steckt nicht ein Lot ältern Gesteins. Das selbe gilt von dem gleichlangen Stücke mit Kriemhildens Donaufahrt.

Das Gegenteil: ganze Strecken, die ebenso vorbehaltslos auf frühere Schicht entfielen, gibt es nicht und kann es nicht geben. Dies läuft auf das Gesagte hinaus: der Epiker hat seine Quellen oft ganz verlassen, nie schlechthin wiederholt.

Aber Annäherungen an diesen zweiten Endpunkt

gibt es, in mannigfachen Stufen. Das einemal ist ein winziger Kern früherer Schicht umlagert von einer breiten Decke jüngster Formung. Hierher die 130 Strophen Sachsenkrieg und andere von den Einlagen in § 66 f., auch das große Schlußstück von Teil I (von 1014 ab). Andremale wiegt der ältere Kern schwerer: Er kann den Grundstock der Handlung bilden, aber alle Einzelheiten sind neugeformt; so die 150 Strophen der Etzelwerbung, die 50 Strophen der Jagd; — er kann einen tastbaren Teil der Oberfläche ausmachen: man nehme etwa Sigfrids Ermordung oder das Donauabenteuer oder die Ankunft bei den Hünen. Gewöhnlich wechseln dann Gedanken früherer und jüngster Schicht; ihr Stärkeverhältnis ist sehr verschieden. Ausnehmend viel Altes hat die letzte Horterfragung; diesmal hat sich die Masse auf jüngster Stufe kaum gedehnt. Der äußerste Fall: daß die frühere Schicht zusammengepreßt ans Licht kommt, begegnet selten in einzelnen Strophen (ein gutes Beispiel nachher, § 110): ein ganzes Zwischenspiel dieser Art gibt es nur einmal, das mit dem Markhüter Eckewart. Hier hat der Letzte nichts erfunden, nur beschnitten; aber das war ein Fall von Notlage (§ 52).

Das Bild wird bunter, wenn man nun weiter die 'frühere Schicht' in ihre zwei oder drei Altersstufen zerlegt. Dazu tritt überall die Frage, ob die Vorstufe nur die Gedanken oder auch den Wortlaut hergegeben hat. Lebendig wird die Betrachtung erst, wenn sie in der Schichtenfolge das menschlich-künstlerische Wollen sucht. Das letzte Ziel ist: die vorliegende Dichtung als Gewordenes nachzuerleben.

Nach diesen Richtlinien kann man die Nibelungen bis ins einzelne durchgehn: aus dem Trennen der Stufen gewinnt man einen stoffgeschichtlichen Leitfaden. Gar oft bleibt ein Fragezeichen. Denn schon was in den nächsten Vorlagen gestanden hat, ist manchmal ungewiß, und die Stufen der stabreimenden Zeit sind noch öfter halbklar. Da muß Stilvergleichung zu Hilfe kommen und der klarere Fall den trübern beleuchten.

Dieses Aufteilen auf die Altersschichten verbindet man am besten mit zusammenhängendem Lesen der Nibelungen. Die vorliegende Schrift begnügt sich, an fünf Proben anschaulich zu machen, wie dieses Verfahren aussieht und welchen Ertrag es gibt. Wir wählen die Stücke nicht so, daß sie den letzten Dichter als großen Verbesserer hinstellen sollen; dazu hätten sich andre Ausschnitte eher geschickt, man denke an die Ortlieb-, Rüedeger- und Dietrichstrecken, § 85, 83 und 90. Von dem Liedsänger, in Teil I, hebt sich der Schriftsteller ja meistens als die gewichtigere Persönlichkeit ab. Wogegen das erste Stück aus Teil II, nachher § 112 ff., leicht den Eindruck wecken wird, man wäre ebenso gern auf der vorletzten Stufe verblieben!

Dem Leser, der uns noch weiter begleiten will, sei geraten, sein Nibelungenlied aufzuschlagen, und wär es nur die Übersetzung; sonst werden ihm unsre Proben schwer eingehn. Denn mehr als bisher haben wir uns nun mit Einzelheiten des Wortlauts zu befassen.

103. Strophe 1—19: Einführung der Wormser und Kriemhildentraum.

Dies ist mehr als zur Hälfte jüngster Flugsand, noch über der letzten Schicht, dem Werke des Meisters. Wir haben hier nämlich den besondern Fall: der Bearbeiter, C* geheißen, machte Zusätze und hatte Glück damit: die meisten Schreiber schrieben sie ab, auch wenn sie im weitern zur echten Vorlage zurückkehrten; und so kamen diese C*-Strophen auch in unsre Drucke. Eine Ausgabe, die nach dem Urtext strebte, müßte sie übergehn.

Von den 19 Strophen gehören nicht weniger als elf dem Bearbeiter. Er hat die Vorstellung der königlichen Geschwister vervollständigt zum richtigen 'Theaterzettel' und das Traumgespräch ausgeweitet, unter anderm durch einen Hinweis, der über die erste Sage hinausgreift auf die Rache für Sigfrid (Strophe 19). An neuen Namen hat er beigesteuert: Dankrat für den Vater der Könige; Alzei, die rheinhessische Stadt, Heimat oder Lehen des Volker. Beide stammen von dem Verfasser des Gedichtes 'Klage', gehn also nicht einmal bis auf den Nibelungendichter zurück.

Zusatzstrophe 17 bringt eine Feinheit, auf die ihr Urheber gewiß stolz war. Sie nimmt jenen Sinnspruch vorweg, den der Dichter selbst aufs Ende verspart hat: daß Freude zu allerletzt mit Leid vergelte (§ 58). Der Wortlaut zeigt, es soll als Anklang an die spätere Stelle wirken. Im Munde des kleinen Mädchens nimmt sich der betrübte Spruch drollig altklug aus.

Liest man unser Anfangsstück ohne die Strophen 3. 7–12. 16. 17. 19, so wird man es wohltätig entlastet finden. Die Eingangsstrophe: Uns ist in alten mæren wunders vil geseit .... liegt uns ja vertraut

im Ohre, und sie wirkt, bei etwas verquollener Form, stimmungsmäßig nicht übel; aber sie gehört sicher zum Flugsand, das zeigt schon der Binnenreim (mæren: -bæren, -zîten : strîten): diesen Schmuck hat der Verfasser nie den beiden Strophenhälften gegeben.

Das echte Nibelungenlied begann also mit:

Ez wuohs in Burgonden ein edel magedîn,
daz in allen landen niht schœners mohte sîn[1]

und nannte dann zu der Heldin nur ihre drei Brüder nebst Worms und dem Rheine. Dann folgte der Traum, wobei Mutter Uote, die ihn deuten muß, ohne eigene Einführung auftritt; auch weiterhin erhalten nur noch Sigfrid und seine Eltern eine förmliche Vorstellung.

104. Die Traumszene kennen wir als Zutat des Jüngern Brünhildenlieds; also zweite Stufe. Ihr Umfang, zwölf Langzeilen, kann schon im Liede der gleiche gewesen sein. Die Anspielungen bleiben im Rahmen der Brünhildsage, sie schweigen von der Rache. Den Wortlaut hat der Letzte jedenfalls zum Teil neugeformt; denn wir erkennen eine sachliche Änderung: das vergoldete Gefieder des Falken übergeht er. Diesen Zug beglaubigt das isländische Traumlied mit den Worten: 'seine Federn waren von goldiger Farbe' — und auf der andern Seite die zwei berühmten Strophen des Kürnbergers, die dem Brünhildenlied die Anregung gaben: unt was im sîn gevidere alrôt guldîn. Außerdem greift in Strophe 13 der Satz über das erste Zeilenpaar hinweg, was zu den Zweizeilern des Liedes nicht

[1] „Es erwuchs im Burgundenland ein adliches Jungfräulein, so daß es in allen Landen nichts Schöneres geben konnte."



stimmt (§ 72). Auch die vertuschende Deutung des schlimmen Endes: 'wofern Gott ihn nicht behütet, wirst du ihn bald verlieren müssen' sieht ganz nach unsrem mildernden Dichter aus. Hingegen zeugt für ein wörtliches Überlebsel in Strophe 14 der klingende Reim Úotèn : gúotèn: solche Schlüsse sind dem Epiker in Teil I noch nicht geläufig. Auch daß zwei Adler den Falken zerreißen, ist aus der Vorstellung des Liedes gesprochen, wo neben Hagen noch Gunther die Rache betrieben hat.

Die matte Strophe 18 ist nach Sprache und Inhalt jüngste Schicht.

Hat die Liedquelle gleich mit dem Traume eingesetzt? Das wird man gern glauben; nur muß dann der Wortlaut der ersten Zeile ein andrer gewesen sein als:

Ez troumde Kriemhilden in tugenden, der si pflac[1];

denn diese letzten Worte heischen eine vorherige preisende Nennung des Mädchens; auch haben sie den 'kostbaren' Ton, dem unser Spielmann zuweilen verfällt. Balladen fangen nicht selten gleich mit einem Traume an; z. B.:

Es träumte der stolzen Hilde klein drinnen in ihrem Gemach.

Dem Brünhildenlied freilich, mit seiner viel stofflicheren und breiteren Erzählart, dürfen wir zutrauen, daß es ein paar einführende Zeilen vorausschickte. Dann hätten auch unsre vier Anfangsstrophen (2. 4—6) einen Kern aus der zweiten Schicht. Es steht nichts im Wege, das vorhin angeführte Zeilenpaar: Ez wuohs in Burgonden . . . aus der Quelle zu leiten. Es ähnelt leb-

1 „Es träumte der Kriemhild in dem vornehmen Wesen, das ihr eignete." Die Lesart: In disen hôhen êren | troumte Kriemhilde stammt von dem Bearbeiter.

haft jener Einführung der Brünhild: Ez was ein küne-ginne . . ., und die sprechen wir dem Liede zu (§ 74).

Der Rest der vier Strophen klingt schon sprachlich nach jüngster Stufe; sachlich widerstrebt er der Liedquelle darin, daß er ganze dreimal auf den Burgundenuntergang vorausdeutet, was in einem Brünhildenlied unmöglich war. Die erste dieser Stellen mit der Aussage: 'Kriemhildens Schönheit wurde Vielen verderblich' ist übrigens gedankenlos angebracht: sie würde auf eine Heldin passen, deren Werbung zum Unglück ausschlägt, wie etwa Brünhild.

In der Thidreksſaga ist der ganze Eingang der Brünhildsage zertrümmert, so daß wir von dieser Seite keine Hilfe haben.

Auf die Urstufe geht nichts von diesen Strophen zurück: stabreimende Lieder kennen, nach Edda und Hildebrand zu schließen, keine Eingangsvorstellung. Den alten Grundplan der Brünhildsage haben die Nibelungen gewahrt, sofern der erste Schauplatz das Gehöft der Burgunden ist; die Handlung fängt nicht etwa bei Brünhild an.

Wir fassen zusammen: die 19 ersten Strophen enthalten einen Grundstock von der zweiten Schicht mit mehreren genauen Anschlüssen und mehreren nachweisbaren Änderungen des letzten Dichters; dazu eine starke Ausweitung durch den Bearbeiter.

105. Aventiure XVI 'Wie Sigfrid erschlagen ward'.

Um die Vorlage, das Jüngere Brünhildenlied, fest-

zustellen, dient uns ein ausführlicher, wenngleich lückenhafter Abschnitt der Thidreksaga. Ergänzend treten dazu die färöische Ballade von Brünhild: die hat mittelbar aus dem deutschen Liede geschöpft (§ 13); und das südfranzösische Epos Daurel und Beton: dessen Vorlage hat dem Liede einige Züge geschenkt (§ 18). Für die Urstufe läßt uns die Edda so ziemlich im Stich: das alte Lied mit Sigurds Waldtod ist in dieser Strecke ein bloßer Schatten. Wir haben vermutet, daß dies auf Verkümmerung der alt-fränkischen Sage beruhe (§ 11).

Die beiden Anfangsstrophen:

Gunther und Hagene, die récken vil balt,
lobeten mit untriuwen ein pirsen in den walt.
mit ir scharfen gêren si wolden jagen swîn,
beren unde wisende: waz möhte küeners gesîn?

Dâ mit reit ouch Sîfrit in hêrlîchem site.
maniger hande spîse, die fuorte man in mite.
zeinem kalten brunnen verlôs er sît den lîp.
daz hete gerâten Prünhilt, des künic Guntheres wîp[1]:

dies könnte leidlich treu aus der zweiten Schicht bewahrt sein. Man bedenke den großschrittigen Stil, den Satzbau, die Paarung Gunthers mit dem Rachebetreiber Hagen, besonders auch die Schlußzeile: nach Stufe 3 hat ja die arme Brünhild gar nichts mehr 'geraten'!

Im Wortlaut berührt sich der Anfang mit dem Satze der Saga: '. . erklärt König Gunther und Hagen, daß sie sich rüsten wollen, hinauszureiten, um Wild

[1] „Gunther und Hagen, die kühnen Recken, kündigten tückisch ein Pirschen im Walde an. Mit ihren scharfen Geren wollten sie Schweine, Bären und Wisende jagen. Was hätte es Kühneres geben können? Mit ritt auch Sigfrid in fürstlichem Gebaren. Vielerlei Speise führte man ihnen mit. An einer kalten Quelle verlor er hernach das Leben. Dazu hatte Brünhild angestiftet, König Gunthers Weib."

zu jagen'. Dies steht aber vor dem Frühstück und vor der Einladung an Sigfrid; darum kann die fünfte unsrer Zeilen nicht den schon im Gange befindlichen Ritt erzählt haben, sondern sie meint: 'auch Sigfrid schloß sich an'; der hêrlîche site schmeckt nach letzter Schicht. Deutliche Zutat ist die folgende Zeile: statt dieses küchenmäßigen Aufwands hatte das Brünhildenlied den schlicht-unhöfischen Zug, daß Hagen beim Frühstück zu Hause gesalzene Speisen und keinen Trank auftragen läßt, um Sigfrid durstig zu machen. Davon hat unser Spielmann beibehalten, daß nachher, beim Tafeln im Walde, 'die Schenken träge kamen' (d. h. auf sich warten ließen): ein wörtlicher Anklang an eine Stelle der nordischen Wiedergabe.

Die Urstufe dürfte ohne besondre Vorgeschichte des Durstes ausgekommen sein.

Strophe 918—25: Sigfrids Abschied von Kriemhild. Eine Zutat zweiter Schicht, der welschen Erzählung nachgebildet. Da die Thidrekssaga dieses Glied verloren hat, wissen wir nicht, wie tief die Neuerungen auf dritter Stufe gehn, ob die — dem Daurel fehlenden — T r ä u m e schon im Liede standen. Dafür spricht allenfalls die Zweizahl der geträumten Gegner, auch die Wildschweine, denen nachher im Liede — nicht mehr im Epos — die Erfindung antwortet, ein Eber habe den Helden getötet. Jüngste Stufe ist der Hinweis auf das Ausplaudern an Hagen, sieh § 66,3.

Unterdrückt hat der Dichter ein Gespräch, worin Brünhild den Tronjer, eh er abreitet, scharf macht zu seiner Tat: dies war, so wie der Letzte die beiden Köpfe sah, weder nötig noch möglich! Auch daß sich

Kriemhild schlafen legt, um nicht bei Brünhild sitzen zu müssen, klang dem Epiker zu bäuerlich.

106. Mit der Zeile 926,1:

dô riten si von dannen in einen tiefen walt

gewinnen wir wieder einen Wortanklang an die Saga, also ein Stückchen zweite Schicht. Neuerung aber sind gleich darauf 'die vielen Ritter kühn' und die Angabe, Gernot und Giselher seien zu Hause geblieben: wir sahen, das Lied zog alle drei Brüder zu der Jagd heran, und seine flachbildnerische Art brauchte zu den fünf Benannten keine Schleppe.

Neuschöpfung ist aber auch all das folgende, diese breite Ausmalung der Jagd, bis zur Ankunft am Wasser (Strophe 977). Für diese 52 Strophen hat die nordische Prosa nur ein Dutzend Zeilen des Inhalts: sie jagen zu Pferd und zu Fuß bis zur Erschöpfung, und Sigfrid ist immer vorne an; lange sind sie hinter einem großen Eber her, und als die Hunde sich in ihn verbissen haben, schießt ihn Hagen zu Tode (ein Versehen für Sigfrid); sie weiden das Tier aus, und nun ist ihnen zum Zerspringen heiß; da kommen sie an einen Bach . . .

Also eine schlichte Jagd, ohne besondre Farben- oder Stimmungsreize; sie zeigt noch einmal Sigfrids Überlegenheit, sie begründet das durstige Trinken, und sie stellt in dem Eber das Gegenbild zu Sigfrid hin (§ 8). Dieses Gerüst glauben wir schon der Urstufe zuschreiben zu sollen.

Sigfrids Überlegenheit bringt der jüngste Dichter mit andern, weniger einfachen Mitteln zur Anschauung.

Er trennt die Fürsten gleich zu Anfang, begleitet nur Sigfrid auf seinem Jagen, läßt ihn die wunderbarsten Tiere, auch einen Löwen, zur Strecke bringen und so den prîs von dem gejägede gewinnen. Der große Eber tritt immer noch vor dem andern Wild hervor, aber die Einzelheiten und der Sinn des Hergangs sind gewandelt; es ist nicht mehr der Gipfel der schlichten Handlung, wird auch im folgenden nicht mehr verwertet. Helleres Licht fällt auf eine ganz neu eingeführte Krafttat des Helden: er fängt und bindet einen Bären wilde, läßt ihn unter die Kessel und Küchenknechte los und ist am Ende der einzige aus der Verfolgermenge, der das fliehende Tier ereilt.

Dieses farbensatte Zwischenspiel lenkt den ernsten, grauen Lauf der Quelle zu spielmännischer Lustigkeit und Daseinsfreude herum. Auf den Ton von Lebensgenuß ist auch das übrige gestimmt: diese königliche Jagd mit ihrem weidmännischen Aufwand und ihren erlebten Gehöreindrücken (die schönen Strophen 941. 945. 958. 961!); die schwelgende Schilderung von Sigfrids Waffen und Gewand, hier gut in den warmen Augenblick eingefügt; dann beim Schmaus die köstlichen, erdenhaften Gespräche über den entbehrten Wein: dies steht in goldenem süddeutschem Sommerlicht vor uns — der Tag vor dem Dunkel, das Glück vor dem jammervollen Tode. Diese bewußte Kunst des Gegensatzes kehrt bei unserm Meister wieder in der beglückten Geselligkeit zu Bechlaren vor dem bangen Argwohn des Hünenhofs; aber da hatte schon der Vorläufer den Grund gelegt (§ 42). Dem Letzten

ist wieder gutzuschreiben der glänzende Fall vor der Knabentötung (§ 85).

Auch die Überleitung zum Trinken ist jüngste Schicht. Dieser Wettlauf der drei Helden gibt Sigfrid eine allerletzte Gelegenheit, sich als Vordersten zu bewähren. Mag sein, daß die Liedquelle mit ihrem Rennen hinter dem Wilde her, wobei Sigfrid immer der erste ist, den Gedanken anregte. Aber nennenswerte Überbleibsel aus der Vorstufe sind in dem ganzen großen Abschnitt von der Jagd nicht zu finden.

107. Es folgt die Mordszene am Brunnen, 24 Strophen.

Strophe 978: Sigfrid läßt Gunther zuerst trinken. Die Zartheit der dritten Schicht; es beleuchtet Sigfrids tugende, die ihm zum Verderben werden, und die Undankbarkeit des andern. Unser Dichter hat den Bach ersetzt durch einen 'Brunnen', eine Quelle, unter einer Linde breit: eine leise Verschiebung nach dem Minnesang und dem spätern Volksliede. Vermutlich denkt er sich, an der Quelle kann nur einer aufsmal trinken: das derbe Bild der Vorlage, die drei Männer zugleich bäuchlings hingestreckt am Bache, wird schon seinem Auge widerstrebt haben.

Strophe 979 hat einen Kern zweiter Schicht: 'König Gunther wirft sich nieder und trinkt' und 'da steht Hagen auf, als er getrunken hat' heißt es in der Saga. Der Nibelungendichter findet Hagen genugsam beschäftigt durch das Wegstehlen der Waffen Strophe 980: dies hat wohl erst er ihm angehängt; er fühlt ihn hier als eignen Feind und macht ihn schlecht.

In Strophe 981 ist jüngste Stufe das Kreuz zwischen

Sigfrids Schultern (§ 66,3) und das Schießen des Geres: die Quelle hatte das viel glaubhaftere Stechen. Unser Farben- und Gemütsmensch fällt sofort auf einen malenden Begleitumstand und dann einen Seufzer der Empörung: 'Er schoß ihn durch das Kreuz, daß ihm das Blut vom Herzen her aus der Wunde an Hagens Gewand sprang. So große Schandtat begeht ein Held nie wieder!' Dem halte man die leibliche und sachliche Deutlichkeit der Saga entgegen: 'Er faßt seinen Spieß mit beiden Händen und sticht ihn Sigfrid zwischen die Schulterblätter, so daß er durch sein Herz dringt und zur Brust heraus!'

Strophe 982—86: Sigfrid springt auf und schlägt mit dem Schilde auf Hagen ein. Dem Kerne nach zweite Schicht; in der Thidrekssaga verloren, aber durch die färöische Ballade bezeugt, sogar mit einem Wortanklang: 'hätte er sein Schwert in der Hand gehabt' = het er swert enhende. Es läßt sich verteidigen, daß der Zug aus der Urstufe stamme: in der Fassung mit dem Bettode erschlägt Sigurd den Mörder, es ist hier der jüngste der Schwäger, Gotmar; dies zog man in den Waldtod, aber abgeschwächt zum Racheversuch, da Hagen am Leben bleiben mußte. Ein eifriges Zuviel des Letzten wird es sein, daß der Schild bricht und die Edelsteine herausstieben: später sieht Kriemhild doch den Schild 'heil und nicht beschädigt' (so in der Quelle), sieh § 110.

Die zwei Strophen über Sigfrids Erbleichen und In-die-Blumen-Sinken haben wieder ein Gegenstück in der Ballade, das auf die Vorstufe weist: 'Sigurd erbleichte auf dem Anger grün, Nun war er bleich und matt.'

Dann Sigfrids letzte Reden, Strophe 989—98. In der Thidrekssaga ist es eine Rede mit dem rauhmännlichen Inhalt: 'Des konnt ich mich nicht versehen von meinem Schwager, und hätt' ich dies gewußt, als ich noch aufrecht auf den Füßen stand . . . , dann wäre mein Schild zerbrochen und der Helm verderbt und mein Schwert schartig, und wäre zu gewärtigen, eh dies geschehen wäre, daß ihr alle Vier tot läget!' Hiervon hat die letzte Stufe bewahrt den blassen Rest: 'Hätt' ich an euch erkannt die mörderische Neigung, ich hätte wohl mein Leben vor euch behalten.' Doch auch von den übrigen Gedanken in Sigfrids Reden müssen mehrere aus dem Liede stammen, denn wir finden sie beglaubigt teils durch ein Eddalied, teils durch das welsche Gedicht. Es sind weichere Äußerungen, die sich letzten Endes an die verzweifelte Gattin richteten, also in die Sagenform mit dem Betttod gehörten. Schon früh nahm man sie in den Waldtod herüber; die welsche Quelle des 12. Jahrhunderts hat dann diese Züge verstärkt.

Der Sterbende beteuert, daß er den Schwägern stets die Treue hielt; er denkt mitfühlend an sein Weib und sein Söhnchen und besiehlt die Witwe der Gnade der Mörder. Im Liede war auch auf den drohenden Tod des Kindes hingedeutet: dies konnte unser Meister nicht brauchen, bei ihm ist der Kleine wohlgeborgen im Nieder- oder Nibelungenland (§ 66,4); er gab der Klage: 'erbarm es Gott, daß ich einen [wehrlosen] Sohn habe' die bezeichnende Wendung ins Sittliche: denn ihm wird man vorrücken, daß seine Verwandten einen Mord begingen!

Auch daß der Held diese treulosen Verwandten in der Mehrzahl anredet, klingt nach der Vorlage, die Gunthers Brüder anwesend dachte.

Freie Zutat sind die 'Ritter alle', die in Strophe 991 hergelaufen kommen: die zweite Schicht kannte nur die drei Könige und ihren Mann. Aber die vorwurfsvolle Klage eines Begleiters steht auch im Daurel; das deutsche Lied wird sie dem Giselher gegeben haben, und erst der Jüngste übertrug den Schatten davon auf Gunther, wieder um diesen zu mildern. Ähnlich sahen wir ihn in § 79 verfahren. Den Gedanken: 'uns andre alle wird man dafür schelten' hat er in eine Rede Sigfrids verpflanzt (990,1).

108. Nur Hagen behält das trotzige Frohlocken ob der Tat. Die Saga bringt hier die urwüchsigen, gewiß dem Liede folgenden Worte: 'Diesen ganzen Morgen haben wir einen Eber gehetzt, und wir viere hätten ihn kaum gekriegt; jetzt aber in kurzer Stunde hab ich allein einen Bären oder einen Wisend erjagt! Uns vieren wär es saurer geworden, Jung-Sigfrid zu bezwingen, setzte er sich zur Wehr, als einen Bären zu erlegen oder einen Wisend, das kühnste aller Tiere'. (Daran schloß Gunthers Trutzrede, s. u.).

Diese Vergleichung des edlen Helden mit einem Wilde war dem Künstler zu grell; auch hatte er ja dem erjagten Eber seine einstige Bedeutung genommen. Bei ihm spricht Hagen die Gedanken aus: All unsre Sorge hat jetzt ein Ende: niemand mehr kann uns bestehn! Wohl mir, daß ich seine Herrschaft abgestellt habe! – Aber dies ist unmöglich Neudichtung der

letzten Stufe; es fließt unverkennbar aus der Anschauung der ältern Sage, wo die Gibichunge mit dem Schwager zusammenhausten, sich von ihm verdunkelt und in ihrer Herrschaft bedroht fühlen konnten (§ 4. 76). Im Nibelungenlied ist ja für solche 'Sorge' keinerlei Raum! So muß dieser Ausspruch ebenfalls zweite Stufe, vielleicht schon Urstufe sein.

Der Spielmann hat dieses herzlose 'Wohl mir!', das einst dem Tode des Helden folgte, nach vorn gerückt, mitten in die Reden Sigfrids hinein. Sigfrid behält das letzte Wort; es klingt aus in sein wehmütiges Gedenken an die geliebte Frau. Eine Verschiebung der Töne recht im Sinne des letzten Meisters!

Und als Sigfrid nun ausgeatmet hat, liegt eine gedämpfte Stimmung über den Zuschauern; man berät kleinlaut ('uns ist übel geschehen!'), wie die Tat zu leugnen wäre; das einstige Wort Gunthers: 'Fürwahr, gut hast du gejagt; bringen wir diesen Wisend meiner Schwester Kriemhild!' ist unendlich fein übersetzt ins Gegenteil, die klangtiefen, auch wieder volksliedähnlichen Zeilen:

von heleden kunde nimmer wirs gejaget sîn!
ein tier, daz si dâ sluogen, daz weinden edeliu kint[1].

Aus diesem Schlußteil, den das Gemüt des Letzten geprägt hat, können wir auf die Vorstufe zurückführen den Vers: 'sie legten ihn auf einen Schild' (ähnlich in der färöischen Ballade). Der Gedanke, Räuber als die Schuldigen auszugeben, ist umgeformt aus dem der Quelle: 'wir jagten einen Eber, und der brachte

[1] „Nie hätten Helden schlimmer jagen können! Das Wild, das sie schlugen, um das weinte der junge Adel" (Strophe 1002).

ihm die Todeswunde bei'. Dies, samt der Antwort der Witwe, hatte der Lieddichter dem welschen Werk entlehnt, wo es viel tiefer mit der Handlung verwachsen ist; es reihte sich aber im deutschen Verlaufe gut an die frühern Ebermotive an. Diese Ausflucht wird jedoch erst vor Kriemhild, im erregten Augenblick, aufgetaucht sein (§ 111): das Vorwegnehmen durch die beratenden Jäger paßt zur breiten Buchart; also letzte Stufe.

Ziehen wir die Summe! Die große Aventiure mit der Jagd und Sigfrids Tode geht, wie wir glauben, in ihrem Kern und manchen Einzelheiten auf die Urstufe zurück. Einiges ist Zutat der zweiten Stufe, so der Abschied von der Gattin, die Beklagung des Mordes (durch Giselher). Die Jagd selbst ist schöpferische Neudichtung der dritten Stufe; sie hat von der vorausliegenden Skizze wenig übernommen. — Die Mordszene hat die meisten Züge, in Bericht und Reden, aus der Quelle, aber fast durchweg neugeformt, gemildert, umgeordnet. Wörtliche Anleihen sind wenige zu erkennen. Die Verbreiterung ist verhältnismäßig gering; mehreres hat der Epiker gestrichen.

109. Die unmittelbar folgende Strecke, Aventiure XVI Strophe 1003—1013: Kriemhildens Klage über dem Leichnam.

Strophe 1002, mit den schon angeführten Worten 'Nie hätten Helden schlimmer jagen können! . .', beginnt in Handschriften und Ausgaben den Leseabschnitt. Aber kein Zweifel, der Dichter hat mit diesen zurück- und vorausschauenden Versen einen der besten

Aventiurenausklänge geschaffen, und der neue Gesang setzt wuchtig ein mit 1003:

Von grôzer übermüete muget ir hœren sagen
und von eislîcher[1] râche.

Vorher aber hat der Spielmann etwas unterdrückt, ein kostbares Glied der zweiten Stufe: jenes Frohlocken der Siegerin, der Brünhild. Wir haben gesehen, was der Auftritt für die Fabel zu bedeuten hatte, und was an seinem spurlosen Verschwinden schuld war (§ 16 und 80).

Brünhild hatte dazu aufgefordert, den Toten zu Kriemhild zu tragen. Und so geschah es; in der Saga lesen wir: 'Sie tragen die Leiche zur Kammer hinauf; die ist verschlossen. Da brechen sie die Tür auf und tragen die Leiche hinein und werfen sie ins Bett, ihr in den Schoß. Davon erwacht sie und sieht, daß Jung-Sigfrid neben ihr im Bett liegt, und er ist tot ...'

Diesen Hergang von schauerlicher Härte haben wir der Urstufe zugeschrieben, d. h. der fränkischen Fassung, an die unser deutscher Sagenstrang knüpft. Die Mischung von Waldtod und Bettod zeigt sich hier am handgreiflichsten. In den Norden kamen die zwei ungemischten Formen: den im Walde Erschlagenen läßt man draußen, den Wölfen zum Fraß — und den Toten an der Seite des Weibes hat dort, in seinem Bette, das Schwert durchbohrt. Zwei klar gesonderte, folgerechte Formen. Die Mischung rührt unmöglich von dem Sagaschreiber um 1250 her! Der folgt hier treulich dem deutschen Liede. Das Werfen der Leiche

[1] erschrecklicher.

in das Bett ist verankert in den vorangehenden Worten der Brünhild, und die hätte der Sagamann nie erfunden! Der deutsche Text selber bekundet noch laut genug, daß seine dritte Stufe aus jener Vorstufe erwachsen ist.

'Von grôzer übermüete muget ir hœren sagen': auf diese den Atem anhaltenden Worte folgt, daß man den Toten vor Kriemhildens Schlafgemach trägt und heimlich vor der Tür niederlegt; dort soll sie ihn finden, wenn sie zur Frühmesse geht.

In der Umgebung, in der wir nun einmal sind, ist dies schonende Zurückhaltung. Und dennoch jenes Wort von dem großen Übermut! . . . Wir sehen darin ein Erbstück aus dem Liede; den wilden Hergang des Liedes sollte die Zeile einführen. In § 19 haben wir den zugehörigen Reimvers zu erschließen gewagt.

Mit dieser eingreifenden Milderung hatte der Jüngste den Schauplatz des ganzen Auftrittes verwandelt. Kriemhildens Wiedersehen mit dem toten Geliebten wurde zu etwas neuem.

Auf der zweiten Stufe hat Kriemhild in ihrem Bette geklagt, im Beisein der Mörder, und Hagen hat ihr erwidert. Die einzelnen Reden hat die dritte Stufe sämtlich festgehalten, aber in andrer Einrahmung.

110. Jüngste Schicht sind die vier Strophen 1005 ff.: Man läutet vom Münster; Kriemhild weckt ihr Gesinde; der Kämmerer, der das Licht bringt, sieht einen blutgenetzten Toten; er heißt die Herrin stillstehn: 'vor der Kammer liegt ein Ritter erschlagen!' Ihr erster Gedanke ist an die Hagenen vrâge . . .

Dies alles ruht auf Voraussetzungen der dritten Stufe.

Dann kommen in Strophe 1009 zwei überlieferte Züge (die Saga hat beide verloren): Kriemhild fällt in Ohnmacht — das ist zweite Schicht, das Lied hatte es aus dem welschen Daurel genommen. Danach schreit sie auf, 'daß die ganze Kammer erdröhnte', — das ist ein Urmotiv, durch die Edda bezeugt; es stammt aus der Bettodsage und gehört von Rechts wegen in die Kammer, nicht davor; seine Stelle hatte es, noch im Jüngern Liede, nach der Erkennung des Toten. Auf Stufe 2 waren also diese beiden Äußerungen des Schmerzes nebeneinander getreten: die eine aus altheimischer, die andre aus junger fremder Überlieferung.

Nun wieder jüngste Schicht. Das Gesinde will beruhigen: 'wie, ob es ein Fremder ist?' — Aber sie weiß alles:

. . . ez ist Sîfrit, der mîn vil lieber man!
ez hât gerâten Prünhilt, daz ez hât Hagene getân.

Diese sichere Ahnung ist nach allem Geschehenen wohlbegründet, aber der Dichter hat bei dem schönen Einfall übersehen, daß ihn die Vorlage anders führen wird.

Nach einem Gesätze, das in Zeile 3 Ererbtes bieten mag ('so rot er vom Blute war, sie hatte ihn bald erkannt'), kommt die Kriemhildenrede, die sich eng an das Lied hält:

ôwê mich mînes leides! nu ist dir dîn schilt
mit swerten niht verhouwen: du lîst ermorderôt!
wesse ich, wer iz het getân, ich riete im immer sînen tôt[1].

[1] „Weh mir ob meines Jammers! Dein Schild ist dir doch nicht von Schwertern zerhauen: du liegst ermordet! Wüßt ich, wer es getan hat, ich sänne immer auf seinen Tod."



Der Wortlaut der Thidreksſaga iſt dieſer: 'Übel dünken mir deine Wunden: wo bekamſt du die? Hier ſteht dein goldverzierter Schild heil und iſt nicht beſchädigt, und dein Helm iſt nirgend zerbrochen. Wodurch wurdeſt du ſo wund? Du mußt ermordet ſein! Wüßt ich, wer es getan hat, ſo müßt es ihm vergolten werden.'

Mit der zweimaligen Frage mag der Nordmann erweitert haben; im übrigen ſteht er dem deutſchen Liede gewiß näher, und wir haben hier den ſeltenen Fall, daß der Epiker den Sänger kürzt. Der Gleichklang von Saga und Nibelungenlied iſt gegen Ende ſo genau, daß man die Langzeilenform der gemeinſamen Quelle erkennt und eine Strophe nachzeichnen kann (§ 19). Der Inhalt klingt altertümlich; man darf ihn ſchon der erſten Stufe zutrauen. Wir beachten, hier hat Kriemhild noch nicht die hellſeheriſche Gewißheit wie in jenem erſten, neuzugedichteten Ausruf.

Von dem unbeſchädigten Schilde ſprachen wir bei Sigfrids Mord (§ 107): 'mit Schwertern zerhauen' wurde er dort allerdings nicht — ſollte der Letzte dieſen Ausdruck mit Bedacht eingeführt haben, um ſeiner frühern Zutat nicht zu widerſprechen? . . Wahrſcheinlicher hat er vergeſſen, was er dort von dem Schilde erzählte.

Mit Strophe 1013, Klage des Geſindes, ſtellt ſich der Spielmann wieder auf eigne Füße — und der Stand wird ihm ſchwer! Es gibt wenig Strophen in den Nibelungen, die ein ſo plötzliches Erſchlaffen der Saite zeigen.

111. Was auf der zweiten Stufe die Klageszene endete, das mußte auf der dritten nach hinten rücken. Das Lied hatte an Kriemhildens Ruf 'Du mußt ermordet sein!' die Erwiderung Hagens geknüpft: 'Ermordet wurde er nicht: ihn schlug ein Eber', worauf Kriemhild mit dem Worte abschloß: 'Der selbige Eber bist d u gewesen, Hagen, und niemand sonst!' Diese Reden, die wir schon als Anleihe aus dem Daurel kennen lernten, waren für unsern Auftritt verloren, denn Hagen ist ja abwesend. Der Epiker hat sie verwertet in dem spätern Bilde, bei dem feierlichen Enthüllen des aufgebahrten Leichnams (Strophe 1045 f.).

Schauen wir zurück! Von den 44 Zeilen hat nur ein Viertel überlieferte Gedanken, diese aber mit ungewöhnlich engem Anschluß an die Quelle, so daß drei oder vier leichte Unebenheiten entstanden sind. Das meiste von diesem Erbgut wird bis auf die erste Schicht zurückgehn. Das viele Neue der jüngsten Stufe entsprang der Eingebung, die unmenschliche Behandlung der Fürstin zu tilgen. Der leidenschaftliche Hergang in der engen Bettkammer, das war die Art des heroischen Liedes. Das Hinausführen vor die Schwelle, das Geläut der Münsterglocken, der fackeltragende Kämmerer, die umringende Dienerschaft, das Aufsuchen des Toten: dies hat den größeren und vornehmeren Schritt des höfischen Erzählwerkes hervorgebracht.

Über den Reizmitteln für Ohr und Auge hat der Künstler dem innern Erlebnis der Heldin nichts vergeben; er bringt es — mit vorbereitenden und hemmenden Erfindungen — mannigfaltiger, ja überreich heraus. Das Fernhalten der Gegner hat seine besondre

Wirkung: sie drücken nicht mehr auf die Heldin; Kriemhild beherrscht mehr das Gemälde; unser Aufmerken folgt ungeteilt ihren Bewegungen. Und der streitbare Ton, den der Wortwechsel mit Hagen anschlug, ist gewichen dem Selbstgespräch des Jammers.

Was den heutigen Leser an diesem Auftritt der Nibelungen ergreift, das sind die Zugaben der letzten Schicht.

112. Nehmen wir jetzt zwei Stücke aus dem andern Teile des Epos! Hier haben wir also mit drei älteren Schichten zu rechnen; das Nibelungenlied ist vierte Schicht.

Strophe 1715—57: die Ankunft der Nibelunge in Etzelnburg.

Eine Strecke mit besonderen Schwierigkeiten; man hat seit hundert Jahren viel darüber vermutet, und sie ist in der Tat ein Prüfstein der Entstehungslehren.

Es begegnen hier ausnehmend nahe Anklänge an die Thidrekssaga, also auf beiden Seiten wohlbewahrte Reste von der dritten Stufe, dem ältern Notepos. Zugleich aber ist die Reihenfolge der Glieder in Saga und Nibelungen merkwürdig verschieden. Beide Schriftwerke haben umgestellt und gestrichen. Aber der Österreicher, dem die Quelle als vertrautes landsmännisches Pergament auf dem Tische lag, hat es mit Bedacht getan; er wollte ja Neues dichten. Der Nordmann wollte nacherzählen, schlichtweg; aber weil er angewiesen war auf Gehörtes in deutscher Sprache und auf sein Gedächtnis, ist ihm der Stoff da

und dort in unfreiwillige Verwirrung geraten. Einiges erzählt er doppelt, ja dreifach. Wir dürfen schon glauben, daß es bei seinem Geschäft menschlich zuging; die Stimmung an diesen Bergensischen Gelagen, wo der Spielmann der Hanseaten vortrug bei lübischem Bier und sogar Wein, und dann am nächsten grauen Morgen, die war nicht immer gleich günstig fürs Geschichtensammeln!

Bei alledem führt uns auch diese Strecke der Saga dankenswert hinter unsre hochdeutsche Linie zurück. Die nordische Prosa hebt die Unsicherheit, die der eigentümlich stumpfe Raumsinn des Nibelungendichters verschuldet. Wahre Kleinode von der dritten Stufe liegen in überzeugender Echtheit da. Einen der gehaltvollsten Auftritte der älteren Not: Wie Kriemhild die Ihren empfängt, können wir aus den Trümmern in Saga und Epos glaubhaft aufbauen.

Die Nibelunge haben von Bechlaren Abschied genommen und sind stromab geritten; eben noch haben sie einen Boten vorausgeschickt, der ihre Ankunft allenthalben kundmacht; an Etzels Hofe freut man sich auf sie. Hier setzt befremdlich die erste unsrer Strophen ein:

Die boten für strichen mit den mæren,
daz die Nibelunge zen Hiunen wæren.
Du solt si wol enpfâhen, Kriemhilt, vrouwe mîn:
dir koment nâch grôzen êren die vil lieben bruoder dîn[1].

Die erste Hälfte ist ein Rest dritter Stufe. Darauf deutet der klingende Reim und die sachliche Uneben=

[1] „Die Boten eilten voraus mit der Kunde, daß die Nibelunge im Hünenland seien. Empfange sie gut, Frau Kriemhild! zu dir kommen in Erwartung ehrenvoller Aufnahme deine vielgeliebten Brüder."



heit: Wiederholung des dicht vorher Erzählten, dort der bote, hier die boten. In der Saga lautet es: 'er reitet alsbald zu König Etzel und erzählt ihm die Neuigkeit, daß jetzt die Nibelunge vor seine Burg gekommen seien'. Offenbar ist die zweite unsrer Langzeilen ein wörtlicher Rest (zen Hiunen ist sachlich treffender als 'vor seine Burg'). Aus der Sagastelle sehen wir zugleich: der ältere Dichter hat hier den Landesherrn angebracht; was sich gleich im folgenden noch äußert. Der jüngere hat diese Nennung Etzels unterdrückt, aber — die Vorlage hat ihn doch angeregt zu Worten des Königs, und zwar an Kriemhild, zu der seine Gedanken schon vorausgeeilt sind (die Quelle brachte sie erst später); das zweite Zeilenpaar, jüngste Schicht, ist nämlich für eine Rede des Boten zu dutzvertraulich; es gehört dem Etzel — so außergewöhnlich in den Nibelungen diese sprunghafte Einführung ist. Anschluß und Absage an die Vorstufe haben in diesem Gesätze wunderlich, aber wohl nachfühlbar zusammengespielt.

113. Es kommen jetzt zwei merkwürdige Strophen. Ein abgeschlossenes Bildchen stellen sie in sinnlicher Frische hin. Wir fühlen uns in einem Liede; also wohl zweite Stufe. Aber es scheint, daß sogar ein Stückchen Ursage durchbricht.

Kriemhilt diu vrouwe in ein venster stuont:
si warte nâch den mâgen, sô noch friunde nâch friunden tuont.
von ir vater lande sach si manigen man.
der künic vriesch ouch diu mære: vor liebe er lachen began.

Nu wol mich mîner vreuden, sprach dô Kriemhilt:
hie bringent mîne mâge vil manigen niuwen schilt

und halsperge wîze: swer nemen welle golt,
der gedenke mîner leide, und wil im immer wesen holt[1].

Wie treu dies aus der Quelle übernommen ist, zeigt uns die Thidreksſaga; wer dieſe zum erſtenmal lieſt, glaubt hier das hochdeutſche Gedicht leibhaft auftauchen zu ſehen:

'Königin Kriemhild ſteht auf einem Turm und ſieht ihre Brüder daherziehn und in die Stadt einreiten. Da ſieht ſie nun manchen neuen Schild und manche weiße Brünne und manchen zierlichen Ritter. Da ſprach Kriemhild: 'Wie ſchön iſt dieſe grüne Sommerszeit! Nun ziehen meine Brüder mit manchem neuen Schild und mancher weißen Brünne. Und nun gedenk ich, wie mich härmen die großen Wunden Jung-Sigfrids.' Nun weinte ſie gar bitterlich um Jung-Sigfrid . . .'

Aber dieſer Sagatext hat auch bemerkenswerte Abweichungen. So das ſachliche Mehr: die Ausſchau erfolgt, während die Fremden in die Burg, das heißt die Stadt, einreiten. Das iſt offenbar der richtige Augenblick für dieſe Rede; die kurze Bühnenanweiſung macht den Hergang geſchauter. Der letzte Dichter hat ſolche Ortsangaben anderswo ohne Grund übergangen; hier hatte er einen Grund: er hat die Begegnung mit Dietrich nachgeſtellt, und die geſchieht noch draußen auf freiem Felde; alſo dürfen die Nibelunge hier noch nicht durchs Stadttor reiten! Sofern der Erzähler nach dem Wo fragte, hat er ſich Kriemhild weit ins Land

[1] „Frau Kriemhild trat in ein Fenſter: ſie ſchaute nach den Verwandten aus, wie dies Freunde nach Freunden noch tun. Sie ſah Viele aus ihres Vaters Lande. Auch der König erfuhr die Kunde; vor Freude lachte er. Nun wohl mir ob dieſem Glück! ſprach da Kriemhild: hier führen meine Verwandten manchen neuen Schild her und ſchimmernde Ringbrünnen. Wen es nach Gold verlangt, der denke an mein Leid; dann will ich ihm immer gewogen ſein."



hinaus spähend gedacht: dies mochte einem lyrisch gestimmten Poeten in der Zeit des geweckten Natursinns naheliegen. Doch paßt das genaue Achten auf Schilde und Halsberge besser zu dem Nahblick.

Die zweite unsrer Zeilen mit ihrer volksliedhaften Lyrik ist wohl Ersatz jener sachlichen Angabe, also vierte Schicht. Man darf daher, so verführerisch es wäre, keine ältern Sagenformen aus ihr heraushorchen.

Auch die vierte Zeile halten wir für jüngste Schicht. Ihr Urheber denkt sich Etzel nicht etwa an Kriemhildens Seite; denn die folgende Rede ist unbedingt als Selbstgespräch gemeint; vor Etzel hält die Fürstin ihren Rachewunsch sorgsam zurück. Also mit Zeile 4 springt der Meister aus dem geschauten Bildchen hinaus. Das ist seine Art. Hier fuhr ihm wohl der Gegensatz des arglosen Etzel und der ränkesinnenden Kriemhild durch den Kopf. Das Gemüt ist tätiger als das Auge.

Für diese Zeile hatte wohl die Vorstufe jene Worte von den Schilden und Brünnen, die wir in der Saga lesen. Sie rundeten das kahle 'manigen man' auf. Ihre gleichlautende Widerkehr in Kriemhildens Rede kann gewollte Kunstform sein: des Sagaschreibers Art ist es kaum, so zu verdoppeln.

Dann die zweite Strophe. Hier weicht die Saga mehr nur in der Form ab. Also die gemeinsame Quelle, die ältere Not, hatte diesen eigentümlichen Stimmungsübergang: erst die Freude über die Verwandten, die in blinkender Wehr eingezogen kommen, dann der alte Schmerz, in den Versen mehr tatwillig, bei dem Nordmann mehr leidend ausgedrückt: 'und nun gedenk ich, wie mich härmen die großen Wunden

Jung-Sigfrids'. Man könnte sagen, die 'Freude' bestehe nur darin, daß nun die Feinde ins Netz laufen. Aber warum dann dieses Hervorheben der guten Schutzwaffen? Das ist doch mehr als ein nur-malender Zug!

Man kommt kaum um den Schluß herum, der Gedanke dieser $2\frac{1}{2}$ Zeilen ist ein Rest von der ersten Schicht: die um ihre Brüder bangende Grimhild freut sich, daß sie wohlbewaffnet, auf alles gefaßt, durch die Hofmauer reiten. Dies fehlt zwar im Eddalied (das auch sonst Lücken hat), fügt sich aber gut zu jenem überlieferten, später wieder zu erwähnenden Zuge: daß Grimhild an ihrem Bruder beim Eintreten in den Saal die Brünne vermißt.

Verhält es sich so, dann hat der einprägsame Klang dieser paar Verse ein Wort der bruderfreundlichen Grimhild durch die Jahrhunderte getragen, und wo wir den Stimmungsübergang vernehmen, da trifft älteste Schicht mit einer spätern zusammen.

Der epischen Verbreiterung ist der kleine Auftritt entgangen. Auch die Eingriffe der vierten Hand haben geändert, nicht vermehrt.

Der Bearbeiter der Nibelungen fühlte, daß die zwei Strophen der Heldin eine unsichere Beleuchtung geben (denn auch Zeile 2 klingt nach wirklicher Freundschaft), und so ersetzte er sie durch drei eigene Strophen, die den erwarteten Gedanken, Kriemhildens Hoffnung auf baldige Rache, eindeutig ausdrücken.

114. Jetzt folgt die Begrüßung und Warnung der Nibelunge durch Dietrich: Strophe 1718–31. Dies ist

seinem Kerne nach dritte Schicht; ein so entbehrlicher Auftritt wird kaum in den Liedstil zurückreichen. Dann ist Kriemhildens Argwohn, die Gäste seien gewarnt, älter als die eigens erzählte Warnung, er war der Keim dieser Szene.

Die ältere Not brachte aber diesen Empfang durch Dietrich vor der Ausschau der Königin: so zeigt es die Thidrekssaga, und so ist es örtlich besser begründet. Denn nach beiden Zeugen reitet Dietrich hinaus vor die Stadt; und wir sahen, erst als sie dann gemeinsam einreiten, steht Kriemhild auf ihrer Warte. Das Umordnen verhalf der kurzen Kriemhildenszene zu einer sichtbareren Stelle: sie eröffnet nun die Reihe der Begrüßungen; auch ergab sie dem Dichter einen besonders wirksamen Aventiurenschluß.

Noch andere Neuerungen jüngster Schicht sind zu erkennen. In der Quelle war es Etzel, der nach Eintreffen des Boten Dietrich entgegenschickt. Unser Verfasser ließ die Amelungen lieber auf eigene Faust handeln; er setzt hier noch Hildebrand und Wolfhart (eine Figur jüngster Schicht) in Bewegung. Dann hat er zwei lötige Reden Hagens und Dietrichs, in Strophe 1725 und 26, aus dem spätern Hallenauftritt herübergeholt (§ 118).

Wieviel er im übrigen verbreitert hat, entscheidet die Saga nicht; denn hier ist die Begegnung eingeschrumpft zu dem Sätzchen 'sie begrüßen einander freundlich', und der Kern des Auftritts, die Warnung durch Dietrich, wird erst folgenden Tages, an unmöglicher Stelle, nachgeholt.

In Dietrichs allessagenden Begrüßungsworten: 'Seid

willkommen . . . Ist euch das nicht bekannt? Kriemhild beweint noch sehr den Helden von Nibelungeland!' (Strophe 1724) ist ein alter Gedanke in neue Form gegossen. Wie er auf der dritten Stufe lautete, werden wir gleich noch zu erschließen suchen.

Von dem ältern Dichter stammt wieder das Wort in 1726, 4:

trôst der Nibelunge, dâ vor behüete du dich!

Das 'behüte dich' (sieh dich vor) steht auch in der Saga; hier aber richtet es sich an Hagen, und dies ist das ursprüngliche. Denn auch der Ausdruck 'Trost (das ist Schutz, Zuflucht) der Nibelunge' ist für Hagen geprägt worden; von ihm sagte jenes Gesätze, das wir in § 73 dem ältern Dichter zuwiesen: er was den Nibelungen ein helflîcher trôst. In unserm Texte aber scheint Dietrich diese Worte an Gunther zu richten; der gibt auch die Antwort. Die Absicht war, nachdem die eingerückten Zeilen 1725,1 bis 1726,2 den Dienstmann ins Licht gestellt hatten, noch den Herrscher zu Ehren zu bringen. Also einer der Fälle, wo eine wörtlich beibehaltene Rede anders gewendet wird.

Die vier folgenden Strophen, motivarm und wiederholungsreich, sind gewiß dem Ausweitungstrieb des Letzten entsprungen. Er fand es angebracht, eine förmliche 'Sondersprache' der zwei ältern Wormserkönige mit dem Berner zu veranstalten. 'Vollkommen sinnlos' hat dies ein strenger Logiker genannt. Wir tun besser, uns in das zögernde Zeitgefühl des Dichters und sein Bedürfnis nach höfischer Form hineinzudenken; wir wollen doch den Dichter verstehn. Auch jene

Einschaltung in 1725/6 war wohl mit schuld, daß Dietrichs Warnung nicht mehr in einem Flusse vor sich ging.

115. Neuen Gehalt für die Sondersprache trieb der Dichter freilich nicht auf. Ein Stückchen Edelerzes von der Vorstufe hat er doch auch in dieser Zudichtung geborgen. Wir meinen Dietrichs Wort in 1730:

ich hœre alle morgen   weinen unde klagen
mit jâmerlîchen sinnen   daz Etzelen wîp
dem rîchen gote von himele   des starken Sîfrides lîp[1].

Das geht hinaus über die blassere Wendung 'Kriemhild beweint noch sehr . . .', die wir soeben in Dietrichs erster Warnrede trafen. Und eben diese leidenschaftliche Prägung mit dem 'alle Morgen' bringt der Sagaverfasser an drei anderen Stellen; sie kommt unbedingt aus der ältern Not (vgl. § 45 und 28).

In unserm Falle wird es so liegen. Die vollere Prägung stand in Dietrichs erster Anrede. Sie füllte dort ein Langzeilenpaar. Mit einigem Wagemut kann man auf Grund von 1724 und 1730 dieses Gesätze entwerfen:

Sît willekomen, ir herren   von Nibelunge lant,
Gunther und Hagene!   ist iu daz niht bekant?
ich hœre alle morgen   daz Etzelen wîp
klagen unde weinen   des jungen Sîfrides lîp.

Angenommen, so ungefähr stand es auf der dritten Stufe, dann wird uns das Neuern des Vierten nachfühlbar. Er hat hier wieder einmal zerpflückt —

[1] „Ich höre alle Morgen Etzels Gemahlin mit jammervollem Sinne vor dem mächtigen Gott im Himmel den starken Sigfrid beweinen und beklagen.“

nicht aus bloßer Laune. Erstens trieb ihn seine höfische Formgerechtigkeit: der feierliche Gruß durfte nicht nur die Zweie nennen, um so weniger als Hagen ja nun Lehnsmann war. Sogar Dankwart, das eigene Kind, sollte mit. Die Liste wurde nun so:

Sît willekomen, ir herren, Gunther und Gîselher,
Gêrnôt unde Hagene! sam sî Volkêr
und Dancwart, der snelle! ist iu daz niht bekant?

Da blieb nur noch eine Langzeile für Kriemhildens Klage; die reichte für die blassere Wendung:

Kriemhilt noch sêre weinet den helt von Nibelunge lant.

Zugleich aber hatte der Dichter schon seine spätere 'Sondersprache' im Sinn, und da war es ihm ganz lieb, daß er für sie einen farbigen Zug übrig behielt. Dort konnte er sich beredter gehn lassen; als seine eignen Zugaben klingen uns die zwei minder sachlichen Wendungen 'mit jammervollem Sinne' und 'dem mächtigen Gott im Himmel'. Der dreizeilige Satz ist dadurch etwas langfädig und beiwortreich geraten: der zweizeilige der frühern Schicht hatte den kenntlich andern, denkmalhaften Guß.

Noch ein dritter Grund ist zu erkennen für das Umgießen der vermuteten Notstrophe. 'Nibelunge lant' war in der Quelle, wie die Saga bezeugt, stehender Name von Gunthers Reich. Diesen Sprachgebrauch hat der jüngere Dichter streng gemieden, auch in Teil II, wo er doch 'Nibelunge' für die Burgunden übernommen hat; offenbar weil er Verwechslung scheute mit dem elbischen, norwegischen Nibelunge lant. Darum mußte er die Formel aus der Anrede an die Könige ent-

fernen. Er trug sie aber sparsam in den Schlußvers, denn so konnte er bei den alten Reimworten (bekant: lant) bleiben!

Das Gelenk zum Einritt gewinnt der Dichter mit Strophe 1731, wo unversehens Volker Antwort gibt auf Dietrichs geheime Eröffnung. Sollten die Verse aus einem bessern Zusammenhang der Vorlage geholt sein? Sie muten sonst eher nach jüngster Schicht an.

Die Gäste reiten nun mit Dietrich in die Stadt. Hier kam also in der ältern Not jener kleine Auftritt mit Kriemhild an der Zinne.

Dann lenkte es zu den Einziehenden zurück. Ihren Ritt vom Tor ze hove, zum Königsgehöft, hat der Vordermann dazu benützt, seinen Helden, Hagen, in seiner Wirkung auf die neugierig ausschauenden Burgbewohner vorzuführen. Eine ausgezeichnete Erfindung. In der Saga ist sie durch verspätetes und dreifaches Anbringen um ihre Wirkung gekommen: der Nibelungendichter hat sie bewahrt, wo sie hingehört, doch nicht ohne Eingriffe. Die 'höfischen Frauen', die der Ältere hier so geschickt vorschiebt, sind übergangen. Es ist, als hätte sich der Jüngere das Wort gegeben, seit der Ankunft im Feindesland die beliebte Frauengirlande wegzulassen (ein schüchterner Rückfall noch 1868 f.). Außerdem hat der Dichter, dessen Art das kennzeichnend Häßliche nicht duldet, durch vielsagende kleine Änderungen dem Äußern Hagens das Einzigartige entzogen: statt des einen, durchdringenden Auges haben wir den schreckenerregenden Blick, statt des Gesichtes bleich wie Asche das graugesprenkelte Haar; sogar das 'lange Gesicht' enthielt zu wenig Gefühlswert, und wir hören nun von langen Beinen.

Zwei Strophen berichten dann die Unterbringung der burgundischen Mannschaft. Die erste kann nach ihrem Inhalt aus der dritten Schicht stammen; die zweite ist deutlich jüngste Stufe, da sie den Marschalk Dankwart, diese Gestalt unsres Epikers, preist.

116. Mit dem folgenden kommen wir zu einem großen Gliede dritter Schicht. Sein allgemeiner Umriß geht um eine Stufe höher hinauf, und zwei Kerne stammen aus der Ursage. Das Stück verdient unsre besondre Hingabe.

Es ist der Kriemhildenempfang, die Begrüßung der Nibelunge mit der Fürstin. Man könnte es auch das Trocknen an den Feuern nennen, und von dieser Seite hat uns der Auftritt schon wiederholt beschäftigt.

Die jüngste Stufe hat freilich kein Feuer und kein Trocknen mehr. Sie setzt nach merklichem Atemschöpfen mit den kraftvollen Worten ein:

Kriemhilt diu schœne mit ir gesinde gie,
dâ si die Nibelunge mit valschem muote enpfie[1].

Das wird Wortlaut der Quelle sein, nur steht es in unsrem Texte fußlos da: wo befinden wir uns? wo spielen sich die folgenden Gespräche ab? Man muß annehmen, auf offner Straße. Denn unter ein Dach sind die Fürsten noch nicht gekommen; nach Zeile 1745,2 (die freilich anderswoher entlehnt ist) stehn wir vor einem Saale; auch das Abtreten Kriemhildens in 1749 und besonders der Übergang zum nächsten Stück, 1751,

[1] „Die schöne Kriemhild ging mit ihrem Gesinde, die Nibelunge falschen Herzens zu empfangen."



zeigen, daß dem Dichter kein Innenraum vorschwebte. Und doch verlangen ihn diese Unterredungen, und im älteren Werke hatten sie ihn auch.

Hier äußert sich das schwache Raumbedürfnis des letzten Verfassers. Wodurch ihm aber der Standort abhanden kam, sehen wir klar.

Der Vorgänger hatte erzählt: 'Nun führte man sie in eine Halle, da hatte man Feuer für sie angemacht' — wir erinnern uns, sie waren ja durchnäßt — 'und da schritt Kriemhild hinein in die Halle und empfing die Nibelunge . . .'. Wir haben gesehen, wie der höfische Spielmann diese Trocknung nicht mehr brauchen konnte (§ 84). Zugleich mit den Feuern hat er aber die Halle beseitigt, und deshalb ist diese Folge von Gesprächen nun ohne Dach und Fach. Und weil die Worte 'Nun führte man sie in eine Halle . . .' wegblieben, entstand vor dem Auftreten der Königin sozusagen ein leerer Raum. Daher wirkt jene Strophe 'Kriemhilt diu schœne . . .' als Einschnitt; ein Umstand, den man zu weitgehenden Trugschlüssen ausgebeutet hat.

Das folgende lehnt sich im Inhalt und zum Teil auch Wortlaut an die Quelle:

si kuste Gîselhêren und nam in bî der hant;
daz sach von Tronege Hagene: den helm er vaster gebant.

Nâch sus getânem gruoze, sô sprach Hagene,
mugen sich verdenken snelle degene:
man grüezet sunderlingen die künige und ir man.
wir haben niht guoter reise zuo dirre hôchzît getân[1].

1 „Sie küßte Giselher und nahm ihn an der Hand. Das sah Hagen von Tronege: da band er den Helm fester. Nach solchem Gruße, so sprach Hagen, können kühne Helden wohl bedenklich werden! Man begrüßt unterschiedlich die Könige und ihren Mann: wir haben keine gute Fahrt zu diesem Feste gemacht!"



Die Zeilen haben etwas von hoher Einfalt und sichrer Kunst; jeder Vers ein Treffer. Die Aussonderung des schuldlosen Giselher und Hagens wachsamer Argwohn: wie die zwei Zeilen dies sinnlich fassen, fast springend von Gehalt, ohne jedes erläuternde Wort des Dichters, und wie dann Hagens kernige Rede diese Wahrzeichen beleuchtet, das ist bester Erzählstil.

Für Herkunft aus der ältern Not spricht der unreine klingende Reim Hágenè : dégenè.

Anderes scheint die vierte Hand geändert zu haben. Als Hagen noch der Halbbruder war, hieß er nicht 'von Tronege' (§ 73) und konnte er sich nicht als 'Mann' den Königen entgegenstellen; doch können diese Worte auch den Sinn gehabt haben: 'man begrüßt die Könige mit ihren Mannen ungleich', das heißt, man übergeht einen, mich. Zwischen der ersten Zeile, die nur Giselher nennt, und der vorletzten braucht man nicht notwendig einen Widerspruch zu finden. Aber die Saga hat an einer nach vorn verschlagenen Stelle den Satz: ' . . sie hieß sie willkommen und küßte den, der zunächst stand, und dann jeden nach der Reihe'; und die dänische Ballade Kremolds Rache gibt der Fürstin die Worte: 'Seid nun alle willkommen außer Held Hagen!' Dies führt doch wohl darauf, daß die gemeinsame Quelle der drei Texte, die ältere Not, nur Hagen von dem Begrüßungskusse ausschied. Der Nibelungendichter wollte anfangs nur Giselher auszeichnen, aber die spätere Zeile klingt mehr nach der ältern Vorstellung.

117. Das bisherige hat der nordische Nacherzähler in übel zerworfenem Zustand. Auch von der scharf geschliffenen Antwort Kriemhildens und der höhnisch-höfischen Entgegnung des Helden beglaubigt er nur die erste Halbzeile: 'Sie sprach: Hagen, sei willkommen!' Aber das wird Kürzung sein; die dritte Schicht gab wohl mehr her. Man beachte wieder den klingenden Reim Hagene : degene in Strophe 1740; auch der Anfang von Hagens nächster Antwort, das ungeduldige 'Den Teufel bring ich Euch', spricht dafür, daß er schon einmal Nein gesagt hat.

Man kann sogar erwägen, ob nicht auch der Nibelungendichter gekürzt und zwei Glieder dieses Gesprächs nach hinten verpflanzt hat in seine Zudichtung: 'Wie er nicht vor ihr aufstand'. Dort stehn in 1787 f. sechs Zeilen, die sich ausnehmend gut an 1739,2 schlössen und auch wieder den bewußten unreinen Reim bringen. Nebenbei: auch Hebbel hat diese zwei Glieder aus dem spätern Auftritt in den frühern gezogen, Akt III Szene 7. Mit diesen Zeilen erhielten wir den Gedankengang: 'Sei denn willkommen denen, die dich gerne sehen! (1739, 1. 2) Wer hat denn nach dir geschickt? (1787, 1. 2) — Niemand! meine drei Brüder hat man geladen, und zu denen gehöre ich (1788, im Nibelungenlied nach Hagen dem Dienstmann umgeformt). — Was bringst du mir denn mit? (1739, 3. 4) — Ich wußte nicht, daß man dir Geschenke bringen sollte! (1740)'.

Unser Dichter hätte demnach seine spätere Zugabe bereichert aus dem hier vorliegenden Gespräch; dazu werden wir ein Gegenstück finden (§ 118 Ende). Doch bleibt die eben erschlossene Einschaltung unsicher, weil sie keine Stütze in der Saga hat.

Erst mit dem gleichfolgenden tritt der Nordmann dem deutschen Text und der gemeinsamen Quelle näher. Kriemhild läßt noch nicht los; sie stellt die bestimmtere Frage nach dem Hort:

hort der Nibelunge, war habet ir den getân?
der was doch mîn eigen, daz ist iu wol bekant;
den soldet ir mir füeren in daz Etzelen lant[1].

An diese Hortfrage schloß in der Quelle die drittnächste Strophe; das zeigt die Saga und gibt noch unser Epentext deutlich genug zu erkennen. Hagen erwidert mit den funkelnden Worten:

Jâ bringe ich iu den tiuvel, sprach aber Hagene:
ich hân an mînem schilde sô vil ze tragene
und an der mînen brünne, mîn helm, der ist lieht,
daz swert an mîner hende, des enbringe ich iu nieht[2].

Die Eingangsworte haben denselben Sinn wie im heutigen Deutsch, und nichts anderes meint auch der Ausdruck des Nordmanns: 'ich bringe dir den großen Feind', ein Deckwort für Teufel; also ebenfalls: 'ich bringe dir gar nichts'. — Die weiteren Worte der Saga: 'inbegriffen ist (d. h. zu dem, was ich dir nicht bringe, gehört) mein Schild und mein Helm samt meinem Schwert, und auch die Brünne ließ ich nicht dahinten', diese Worte berühren sich, wie man sieht, aufs nächste mit unsrer Strophe. Die Strophe hat ein dichterisches Mehr in dem Gedanken: 'das ist Bürde genug für mich', und diesen Gedanken stempelt der klingende Reim mit tragene als Eigen des ältern Meisters.

[1] „Den Nibelungenhort, wo habt ihr den hingetan? Der war doch mein Eigen, das ist euch wohl bekannt; den hättet ihr mir in Etzels Land bringen sollen!"

[2] „Den Teufel bring ich Euch! erwiderte Hagen: ich hab an meinem Schild so viel zu tragen und an meiner Brünne — mein Helm, der ist blank, das Schwert in meiner Hand: davon bring ich Euch nichts!"

Man beachte die schwache Satzpause in der Strophenmitte. Ob derlei schon bei dem Frühern vorkam? Vielleicht hängt damit zusammen das ungewöhnliche — übrigens sehr ausdrucksvolle! — Fackeln des Satzganges in Zeile 3 und 4. Beides entspränge einem Eingriff letzter Hand, der irgend etwas Mißliebiges in Reim, Rhythmus oder Wortform tilgen sollte. Aber der Sagawortlaut weist keine eindeutige Spur.

Vorgeschoben sind dieser Antwort zwei Strophen, die in der Saga keine Entsprechung haben und auch aus innern Gründen als jüngste Schicht gelten müssen. Die zweite tritt schon Gesagtes breit und zerstört den Anschluß der Worte 'Jâ bringe ich iu den tiuvel'. Sie ist nur dem ersten Gesätze zulieb eingedichtet, und dieses hat seine bemerkenswerte Vorgeschichte: das Langzeilenpaar von der Rheinversenkung des Hortes ist altes Gut, es ist aus dem vorletzten Auftritt der ältern Nibelungenot herübergeholt. Hier, an der neuen Stelle, verrät es sich auch sachlich als Eindringling. Darüber in § 124.

118. Nach diesem ersten Zusammenprallen der zwei großen Gegner kam in der Quelle jener sinnlich wirksame und zeichenhafte Vorgang (§ 45. 84): die burgundischen Fürsten sind an die Feuer getreten, und Kriemhild 'sieht, wie sie ihre Mäntel aufheben, und darunter sind die lichten Brünnen': so erzählt es der Nordmann, nur an verirrter Stelle und ohne die Spitze des ganzen, den Ausruf der Fürstin. Der Jüngere dagegen bringt hier, an der richtigen Stelle, das, was er als Ersatz des anstößigen Trocknens herangezogen

hatte: das Waffenverbot. Davon sprachen wir in § 84. Die Zeilen 1745,1 bis 1747,3 (erste Hälfte), Kriemhildens Aufforderung, die Waffen abzulegen, und was daran schließt, sind also dritte Schicht, im Ausdruck leicht erneuert, aber hergetragen aus einem viel spätern Auftritt der Quelle. Die vorhin angeführten Hagenworte: 'von meinen Waffen bring ich dir nichts' leiten gut zu diesem Waffenverbot über und verdecken die Fuge.

Mit Zeile 1747,3 hat der Dichter den Anschluß an die dermalige Lage — den Empfang, einst in der Halle mit den Feuern — wieder gewonnen, und den uns bekannten Ausruf Kriemhildens gibt er augenscheinlich streng nach der Vorlage:

si sint gewarnôt!
und wesse ich, wer daz tæte, er müese kiesen den tôt[1].

Die altertümliche Wortform im Reime gewarnôt zeugt für das Überlebsel.

Und nun die prachtvolle Strophe mit der Antwort Dietrichs: 'Ich habe sie gewarnt! Nur zu, Teufelin, ich verlange keine Schonung von dir!' Daß sich auch dies an die Vorstufe lehnt, beweist vollgültig die Schelte 'Teufelin' (vâlandinne): so unhöfisch hätte der Letzte seinen Dietrich nie reden lassen, wenn er's nicht bei dem älteren, rauheren Kunstgenossen vorfand!

Auch dies ist in der Saga verlorengegangen; hat sie doch schon früher, bei der Begegnung vor dem Tore, die Warnung durch Dietrich vergessen. Für das nächste Stück der Quelle aber gibt uns der nordische Nach-

[1] „Sie sind gewarnt! Und wüßt ich, wer das tat, er müßte den Tod leiden!“

erzähler willkommenen Ersatz. Denn hier ist aus dem Nibelungenepos ein gehaltreiches Glied des Kriemhildenempfangs verschwunden.

Nach der barschen Zurechtweisung durch Dietrich verläßt Kriemhild die Fürsten (Strophe 1749). Anders in der ältern Not: da zog sich Dietrich zurück (wie aus seinem spätern Neueintreten zu sehen ist), und Kriemhild blieb. Ihr Bruder Gunther trat auf sie zu, der bisher hinter Hagen im Schatten stand, und forderte sie auf — es ist offenbar als Begütigung gedacht —, sich neben ihn zu setzen. Kriemhild nimmt Platz zwischen Gunther und Jung-Giselher, und dann weint sie bitterlich. Giselher fragt sie, warum sie weine, und sie antwortet: 'Das kann ich dir wohl sagen: mich härmt jetzt und immer die tiefe Wunde, die Jung-Sigfrid zwischen den Schultern hatte, und war keine Waffe in seinen Schild gedrungen!'

Dieser wunderbare Klang des Gedichtes war dem Nacherzähler gut in Erinnerung. Sollte aber jemand zweifeln, ob dies aus der Quelle fließe, da doch der jüngere Meister nichts davon hat, dann belehrte ihn das gleich folgende. Hagen greift ein und spricht Worte von kalter, reifer Überlegenheit, wie nur er sie sprechen kann; einen 'gelassenen, fast milden' Ton darf man allerdings nicht hineinhören! Diese Worte aber stehn auch in den Nibelungen, nur an ganz andrer Stelle, vier Seiten früher, bei der Begrüßung mit Dietrich (§ 114), und dort ist der eine Satz von Hagen auf Dietrich übertragen.

Die Saga formt es so: 'Jung-Sigfrid und seine Wunden, spricht Hagen, lassen wir jetzt ruhen und reden

wir nicht davon! Etzel, den König von Hünenland, den hab du nun so lieb wie vormals Jung-Sigfrid: er ist noch einmal so mächtig! Es hilft alles nichts, die Wunden Jung-Sigfrids heilt man nicht mehr. So muß es nun bleiben, wie es einst gekommen ist.'

In den Nibelungen, nachdem Dietrich seine erste Warnung getan hat, erhält Hagen die Worte:

Si mac vil lange weinen:
er lît vor manigem jâre ze tôde erslagene;
den künec von den Hiunen sol si nu holden haben:
Sîfrit kumet niht widere, er ist vor maniger zît begraben[1].

Und dann spricht Dietrich:

Die Sîfrides wunden lâzen wir nu stên[2].

Die Übereinstimmung gehört zu den nächsten in der ganzen Menge, und es leuchtet ein, daß die Sätze da, wo die Saga sie hat, gewachsen sind. Der erste Epiker erfand sie als Erwiderung Hagens auf jenen Schmerzausbruch der Fürstin, und der zweite hat einen Teil davon in einen andern Zusammenhang verpflanzt. Dabei verlor das Wort von den Sîfrides wunden seinen Anschluß: Hagen hat gar nicht von den Wunden gesprochen.

So hat der Nibelungendichter den schmerzbewegten Schlußteil des Kriemhildenempfangs geopfert. Gewiß nicht deshalb, weil er die paar Sätze daraus lieber an dem frühern Orte sah! Er hatte andre Gründe. Diese haltlose, zerfließende Hingabe Kriemhildens an ihren

[1] „Sie mag noch so lange weinen: er liegt seit manchem Jahre tot und erschlagen. Den Hünenkönig soll sie nun lieb haben: Sigfrid kommt nicht zurück, er ist seit langer Zeit begraben."

[2] „Sigfrids Wunden lassen wir nun ruhen!"

Schmerz stimmte nicht mehr zu seinem Bilde von der Rächerin (§ 82). Auch mochte er es glaubhafter finden, daß die Fürstin nur vor Hagen die Mordtat berührt, nicht vor den Brüdern, mit denen sie als ausgesöhnt gilt. Dazu kam dies: seiner eignen Zudichtung, dem Zwischenspiel 'Wie er nicht vor ihr aufstand' (§ 67,7), hatte er eine Auseinandersetzung der beiden über Sigfrids Mord zugedacht; sie steht Strophe 1789—92. Dies wollte er sich nicht verderben, indem er den Klang schon beim Willkomm anschlug.

Wir dürfen sogar glauben, daß er die spätere Stelle teilweise wörtlich aus der früheren bestritten hat. Denn Hagens scharfes Wort in 1790: 'ich, Hagen, bins nun einmal, der den Sigfrid erschlug' hat seinen Zwilling zwar nicht in der Thidrekssaga, dafür in der dänischen Ballade: 'Ich erschlug König Seffred mit meiner eignen Hand' antwortet Hagen der Kremold beim Willkomm. Die Ballade hatte es aus der ältern Not, und dort stand es also in unserm Gespräche. Man darf sich das Glied eintragen in die vorhin übersetzte Hagenrede, nach den Worten 'reden wir nicht davon'.

119. Unser Auftritt in der Empfangshalle hatte demnach auf der letzten Stufe folgendes Schicksal:

Der Anfang, das Eintreten der Gäste in die Halle mit den Feuern, fiel dahin; die folgenden Gespräche wurden dadurch standortlos. Das erste Glied — die Übergehung Hagens weckt seinen Argwohn, Kriemhild fragt ihn nach dem Horte — ist in beträchtlicher Ausweitung bewahrt. Das zweite Glied — Kriemhild entdeckt die Brünnen der sich Trocknenden, verwünscht

den, der sie gewarnt hat, und wird von Dietrich geduckt — ist in seinem Eingang umgeformt, im weiteren treu erhalten. Das dritte Glied — Kriemhild beweint vor ihren Brüdern Sigfrids elenden Tod und wird von Hagen zurechtgewiesen — ist ganz beseitigt.

Hier ist ein Fall, einer der wenigen, wo wir das Urteil verantworten können, daß die ältere Not in der jüngeren geschädigt wiederkehrt. Schuld daran waren einmal die zimperliche Abneigung gegen die nassen Fürstenkleider — und dann der andre Blick auf Kriemhildens Geistesart, sowie der Wunsch, einem spätern, selbstgedichteten Auftritt einen Gedanken aufzusparen.

Die Hallenszene war eine der glänzenden Schöpfungen der dritten Stufe. In ihrem dreiteiligen Aufbau stellte sie die Hauptgestalten, Kriemhild, Hagen und Dietrich, daneben Giselher und Gunther, in vielsagendem Umriß hin und brachte die bewegenden Kräfte der Rachedichtung, Hortgier und Gattenschmerz, zu sinnlich packendem Ausdruck. Schmerz, Hohn, Entrüstung gewannen Gestalt in scharfgemeißelten Reden. Was von dem Wortlaut dieser Reden zu uns dringt, zeigt einen Meister. Das Ganze wirkt als geistiger Siegesgang Hagens: ohne Schwerthiebe, nur durch seine Antworten, steht er groß, hart und dabei ganz persönlich vor uns.

Den Auftritt zu erkennen und zu würdigen, hinderte seine Zerstückelung bei dem nordischen Nacherzähler. Einzelheiten sind hier glücklich bewahrt, Wichtiges ist vergessen, der Zusammenhang zertrümmert.

Zwei Gedanken der Hallenszene können wir in die

Zeit der Lieder hinaufverfolgen. Beide waren vorbereitet auf der Urstufe und glichen sich dann auf Stufe 2 der oberdeutschen Sagenform an.

Erstens die Frage nach dem Hort ging einst von Etzel aus und richtete sich an Gunther. Seit Stufe 2 lag sie in Kriemhildens Munde und wandte sich an Hagen; sieh § 27. 32.

Zweitens das Erspähen der Brünnen ist umgedeutet aus dem Urmotive, daß Kriemhild auf das brünnenlose Eintreten des Bruders ein Auge hat; sieh § 45.

Das Nibelungenlied hat nur den ersten dieser beiden Gedanken bewahrt. So birgt die Begrüßung mit Kriemhild wenigstens an der einen Stelle, in Strophe 1741 ff., einen Splitter von der ältesten Schicht.

Auf der Urstufe spielten die beiden Züge in dem Hauptsaal Etzels, sie gehörten zu der großen Gastmahl- und Kampfszene. Erst auf der zweiten Stufe erfand man für sie einen eigenen kleinen Auftritt mit getrenntem Schauplatz (Empfangshalle). Dies war nötig, nicht wegen des Trocknens am Feuer (Feuer brannten auch im Mittelraum der germanischen Königshalle), sondern weil Kriemhildens feindseliger Ausruf und ihre Frage nach dem Hort nur fern von dem gütigen Etzel laut werden durften. Zum besondern Glied im Szenengefüge ist also der Kriemhildenempfang auf Stufe 2 geworden.

120. Sein Ende findet der Empfang, auf der dritten wie der vierten Stufe, damit, daß Kriemhild weggeht, gekränkt und eingeschüchtert, dort durch Hagens, hier durch Dietrichs harte Rede. Das Zeilenpaar

1749,3. 4, das diesen Rückzug erzählt, könnte dritte Schicht sein.

Hierauf kommt eines der lose sitzenden Gelenke, bei denen wir uns nicht mehr recht in der vorschreitenden Handlung fühlen. Dietrich und Hagen, heißt es unvermittelt, faßten sich an der Hand, und Dietrich erklärt gezogenlîche (wohlerzogen), nach den eben gehörten Reden Kriemhildens beklage er das Kommen der Wormser. Hagen meint gutmütig, das werde sich schon geben. 'So redeten miteinander die zwei kühnen Männer. Das sah König Etzel . . .'

Ein Aufbruch aus einer Halle steht, wie wir schon erwähnten, dem Dichter nicht vor Augen. Die Helden sind, ohne daß sie den Schauplatz wechselten, im Sehbereich Etzels, und Etzel kann hier nur in einem Fenster seines Palastes gedacht sein.

Den verständigeren Zusammenhang der ältern Not zeigt uns die Thidrekssaga: Nachdem Kriemhild hinausgegangen ist, kommt Dietrich wieder in die Halle und ruft die Nibelunge zum Gastmahl bei Etzel. Nun verläßt man also den Raum, in welchem all diese Reden stattgefunden haben, die Empfangshalle, und bewegt sich zu Etzels Hauptbau. Der Zug geht gegebenerweise über den Hofplatz des Königsgehöfts; wenn ihn die Saga durch die Straßen der Stadt leitet, rührt es daher, daß sich das Begaffen Hagens aus der frühern Stelle (§ 115) hierher verirrt hat. Beim Hinaustreten aus der Halle, wie der festliche Zug sich ordnet, legen Dietrich und Hagen Arm in Arm.

Dieses Bild der zwei guten Freunde steht am Anfang der beiden Unheilstage: ihm entspricht am Ende der

erbitterte Zweikampf der beiden. Wieder einer der feinen Baugedanken des ältern Künstlers. Vorbereitet hat er es damit, daß schon bei Etzels Brautlauf in Worms diese beiden, Hagen und Dietrich, als freundschaftliches Paar vor uns treten. Bei dem jüngern fiel das ja weg; in seinem Gedichte sehen sich Dietrich und Hagen zum erstenmal vor dem Tore der Etzelburg. Fragte man ihn, woher ihre Freundschaft stamme, so hätte er vielleicht auf Jung-Hagens Geiselzeit am Hünenhof gewiesen. Aber sagen wir lieber, er fand diese kameradschaftliche Stimmung keiner Vorgeschichte bedürftig.

So schreiten denn die Zweie über den Hofplatz, und dabei fällt Etzels Blick aus seinem Fenster auf sie. Er fragt nach dem Recken, den Herr Dietrich so freundlich empfange, bekommt die Antwort und erinnert sich seiner alten Bekanntschaft mit Hagen. Dies hat die Saga wieder einmal verspätet nachgeholt; das Nibelungenlied hat es an richtiger Stelle. Der gemütvolle kleine Auftritt, eine Zugabe dritter Schicht, hat sich auf der vierten ungefähr verdoppelt. Etzels Rückblick dehnt sich aus auf Walther und Hildegund und zieht Hagens Vater Aldrian herein: den will der alte König auch schon zum Ritter geschlagen haben. Die Worte über ihn gingen in der Quelle auf Hagen; dessen Vater galt ja dort noch als Albe. Die Versicherung des Antwortenden, man werde Hagen als grimmen man kennen lernen, ist aus einer viel spätern Dietrichsrede hergetragen (§ 84). Damit fallen auch die erläuternden Zeilen in 1754 der jüngsten Hand zu. Dem Verfasser lag daran, die Arglosigkeit seines väterlichen Etzel recht deutlich hinzustellen.

Wir verstehn nun jenes schwache Gelenk vor Etzels Ausschau. Dietrich als Überbringer der Einladung; das Daherschreiten in höfischem Aufzuge: dies war unserm Epiker erblichen; eine Folge seiner verschwommenen Raumanschauung. Gegenwärtig war ihm nur die Einzelheit, daß Dietrich und Hagen sich unterfassen. Da dies seinen förmlichen Sinn verloren hatte, setzte der Dichter jenes harmlose Gespräch in die Lücke. Dies ist die 'neue Begrüßung', aus der man so viel gemacht hat. Worüber sollten die beiden sprechen als über die besorglichen Reden der Königin?

So kann man wohl sagen, daß Dietrich nun zum zweitenmal warnt; aber eine besondre Quelle oder 'Sagenform' darf man dafür nicht anstrengen. Auch Etzels Frage, wen Dietrich 'empfange', ist vom Fragenden aus ganz in der Ordnung; wir brauchen da keine Vorlage, die dies als ersten Willkomm mit Hagen dachte.

121. Das ganze hier seit § 112 betrachtete Stück, die Ankunft der Nibelunge, liegt nun klar vor uns. Im großen genommen, ist es eine aus der dritten Stufe ererbte Masse. In der Vorlage, dem ältern Epos, bestand sie aus fünf Gliedern in dieser Folge:

a) Dietrich reitet den Gästen vors Tor entgegen.

b) Während sie in die Stadt einreiten, schaut Kriemhild vom Turme aus.

c) Während sie durch die Stadt reiten, bestaunen die Bürger den Hagen.

d) Als sie zum Königsgehöft gekommen sind, begrüßt sie Kriemhild in der Empfangshalle.

e) Als sie, von Dietrich abgeholt, auf den Hauptbau zuschreiten, fällt Hagen dem ausblickenden Etzel ins Auge.

(Im ältern Werke folgte nun, um dies gleich beizufügen, der Eintritt in Etzels Saal, die Begrüßung durch den Herrscher und das erste, friedliche Gelage, darauf die nächtliche Schildwacht mit Kriemhildens erstem Angriffsversuch. Also das, was im Nibelungenlied von Strophe 1804 ab zu lesen steht. Vorher eingeschoben hat der Letzte das mehrerwähnte Zwischenspiel eigenster Erfindung, die 45 Strophen 'Wie er nicht vor ihr aufstand': darin schickt er einen allerersten Angriffsversuch der Königin voraus.)

In den kurzen Überschriften vorhin haben wir den räumlich-zeitlichen Ablauf unterstrichen. Sobald man ihn beachtet, kann man nicht mehr verkennen, daß die fünf Glieder ein wohlgefügtes Ganze bilden. Ihr Zusammenhang ist der klaren Anschauung des *einen* Dichters, des ältern Epikers, entsprossen. Bündiger Liedstil ist es nicht; es ist in ausgesprochenem Maße die buchepische Breite, die sich bei Nebenumständen aufhält. Liedhaften Wuchs hat nur Glied b gewahrt; die liedhaften Knospen von d sind aufgefaltet.

In dem jüngern Werke ist die Ortsangabe zu den Gliedern b, d und e verwischt. Dies hat die Verkettung unklar gemacht und damit den Eindruck geweckt, es häuften sich hier Ankunftsszenen, die einander im Wege ständen. Zur Zeit der Kleinliederlehre dachte man an Verschränkung dreier 'Einzellieder', die 'nach abweichender Sage' erzählten. Das eine wisse zum Beispiel nichts von Rüedeger, während ihn das andre

anwesend denke. In dem einen kämen die Gäste zu Abend an, in dem andern zu Mittag. Glied a gehöre mit der Bechlarer Bewirtung zusammen; die Glieder b — c — e fänden ihren Schluß in dem 'Wie er nicht vor ihr aufstand', wogegen der Empfang d eine Einheit mache mit dem friedlichen Gelage und der Schildwacht. Darin steckt der Irrtum, die von zwei Schriftstellern ersonnenen Zierglieder hätten irgendwie außerhalb der Heldenbücher auf eigenen Füßen gestanden; man nannte dies 'eine besondere Üppigkeit der Volksdichtung'. — Spätere Forscher meinten mit Umstellen von Strophen zu bessern. Andere wollten die Unebenheiten in Saga und Nibelungen daraus erklären, daß zwei umfassende, gleichlaufende Vorlagen mosaikartig zusammengestückt wären. Das große Durcheinander bei dem nordischen Nacherzähler begünstigte diese Versuche.

In Wirklichkeit ist das Quellenverhältnis zwischen Nibelungenlied und Thidrekssaga hier ebenso einfach wie in den meisten Teilen der Burgundensage: die ältere Not ist die gemeinsame Quelle und die einzige Quelle der beiden; nur daß der Österreicher noch jene Einzelheit aus dem Waltherlied hat. An keinem Punkte hat man Ursache, eine zweite, gleichlaufende Darstellung zu vermuten; die sämtlichen Züge, die über die beiden Texte zurückreichen, verbinden sich zwanglos zu einem Flusse, ohne Widersprüche noch Doppelgänger. Einsprengsel aus besondrer niederdeutscher Sage zeigt der Nordmann in dieser Strecke nicht. Sein Überschuß ist Feinarbeit des reichen Epenstils — das wiederholte Küssen, Bewillkommnen, Anstaunen —: das weist alles auf die eine, bekannte Quelle.

Der jüngere Epiker hat, bei all seinen Änderungen, die Reihenfolge der fünf Glieder gewahrt, mit der einzigen Ausnahme, daß er das zweistrophige Bildchen b vor das längere Stück a stellte. Auch Verdoppelungen bringt er keine, oder doch nur die unverfängliche, daß Dietrich zweimal warnt. Dadurch ermöglicht uns das Nibelungenlied, die verwirrte Ordnung der Saga zu durchschauen und zu berichtigen.

122. Ein ganz anderes Bild bietet der vorletzte Auftritt des Nibelungenepos, die Horterfragung: Strophe 2367—73.

Diese und die eben besprochene Strecke zeigen das Verhältnis von Stufe 4 zu 3 so ungleich als möglich. In der 'Ankunft' drehte es sich fast immerfort um die Frage, was der Letzte aus der Neudichtung des Vorletzten gemacht hat. Die Horterfragung richtet unsern Blick auf die beiden frühern Stufen, die liedhaften Erfindungen; an die schließt der Letzte ohne merkbaren Mittelmann an.

Dazu kommt, daß der Mittelmann, der erste Notmeister, in der Thidreksaga verstummt: die Prosa hat dieses ehrwürdige Stück Heldendichtung verloren. Es mußte weichen vor niederdeutschen Sagenzügen, die einen andern Schluß forderten als diese Tötung der zwei Könige durch Kriemhild. So sind wir diesmal nicht im Falle, die dritte Stufe einfach abzulesen. Dafür entschädigt uns die außergewöhnlich nahe Berührung der vierten Stufe mit der ersten, dem Eddalied. Es versteht sich, was diesen beiden Enden der Linie ge-

meinsam ist, das hat auch den Stufen zwischeninne angehört.

Wir haben also Urschicht in diesen sieben Strophen der Nibelungen. Schon im ältern Atlilied der Edda ist der Auftritt ein hochragender Gipfel (§ 22. 24). Stellen wir uns seine Umrisse sachlich-klar vor Augen!

Der zuletzt überwältigte Hagen ist hinter der Bühne gedacht. Vor uns steht Gunther, gefesselt. Etzel mit seinen Hünen tritt vor ihn und stellt an ihn die Frage nach dem Hort. Gunther beruft sich auf das beschworene Geheimnis. Um ihn von dem Tode des Mitwissers zu überzeugen, weist man ihm das Herz Hagens vor. Als Gunther es erkennt, frohlockt er, daß er jetzt als Einziger über den Schatz verfüge, und erklärt, das Gold soll im Rhein bleiben. Da läßt ihn Etzel in den Wurmhof führen.

Den einen Zug des nordischen Liedes wagen wir nicht für den fränkischen Urtext anzusprechen: daß man Gunther anfangs zu täuschen sucht durch das ausgeschnittene Herz des feigen Hjalli (nach dem jüngeren Atlilied ist dies der Koch des Hünenhofs). Nicht deshalb, weil das Nibelungenlied keine Spur davon hat; aber der Name Hjalli ist nur nordisch, und der breite Nachdruck spricht wohl eher dafür, daß der Dichter hier Eigenes, bisher Unbekanntes vorträgt. Denken wir uns diese Verse weg, so mißt der Auftritt 22 Langzeilen.

Dieses Stück Ursage hatte auf den weiteren Stufen seine Geschichte.

Drei tiefe Neuerungen teilten wir der zweiten Stufe, dem baiwarischen Liede, zu. In Etzels Rolle ist

Kriemhild, nunmehr die Feindin ihrer Brüder, eingetreten. Die Rollen Gunthers und Hagens sind vertauscht: Hagen, als Mörder Sigfrids, ist jetzt die Vordergrundsgestalt. Den letzten Burgunden führt man nicht mehr in den Schlangenhof ab: alsbald nach seiner Weigerung enthauptet ihn Kriemhild. Darüber sieh § 27, 30 und 32.

So sehr diese Neuerungen den Sinn und das äußere Bild des Auftritts gewandelt haben, brauchte sich doch der eigentliche Kern, die Reden der beiden Gegenspieler, wenig zu ändern.

Im Eddalied erhält Hagen, wie zum Ersatz für sein redeloses Sterben, die preisenden Verse: 'Es lachte da Hagen, als sie ihm zum Herzen schnitten, dem lebenden Helmspalter; an Jammern dachte er zuletzt!' Das Nibelungenlied gönnt seinem sterbenden Gunther kein derartiges Glanzlicht. Ob man den Zug preisgab schon auf der zweiten Stufe, sobald Gunther in diese Rolle kam? — Auch dies müssen wir offen lassen, ob schon damals Gunthers Kopf, statt des Herzens, das Wahrzeichen seines Todes war.

Über die dritte Stufe, das ältere Burgundenbuch, können wir nur das Verneinende sagen: unser Nibelungenlied gibt keine Züge zu erkennen, die nach Änderung oder Zutat des nächsten Vorläufers aussähen. Es wäre denn dies, daß Hagen in seiner letzten Rede den Tod nicht nur Gunthers, sondern auch Giselhers und Gernots hervorhebt. Die beiden jüngeren Könige haben erst in dem Notepos persönliches Leben gewonnen: man wird glauben, daß bis dahin das Hortgeheimnis bei den zwei älteren Halbbrüdern, Gunther

und Hagen, ruhte, und dann hat Hagen wohl nur den Tod des einen, des Mitwissers, erwähnt. Aber die Zeile mit Giselher und Gernot wird eher doch jüngste Schicht sein; den Trieb unsres Spielmanns, die Namen vollständig herzuzählen, sahen wir schon einmal zu einer nüchternen Änderung führen (§ 115). Es scheint also nicht, daß die Horterfragung durch die dritte Hand Nennenswertes erlebt hat. Der epenmäßigen Verbreiterung hat sie sich entzogen.

Dagegen sind wir imstande, der vierten Stufe, unserm Nibelungenlied, mehrere Eingriffe nachzurechnen.

123. Erstens hat sich das Raumbild geändert — bezeichnend für die Dichtweise des Spielmanns um 1200!

Auf den zwei vorangehenden Stufen nämlich war Hagen eben erst, als Letzter, überwältigt worden; er stand, frisch gefesselt, auf der Szene bereit, und Kriemhild konnte ohne weiteres vor ihn treten auf dem bisherigen Schauplatz, unter den Augen Dietrichs, Hildebrands und Etzels. Neuerung der vierten Stufe war nun aber, daß Gunther als Letzter eingeliefert wird (§ 90). Der früher bezwungene Hagen liegt daher schon angekettet in seinem Kerker, 'wo ihn niemand sah'. Da er aber der Held der Horterfragung bleiben soll, muß Kriemhild nun zu ihm hin: 'da ging die Königin dahin, wo sie Hagen zu Gesicht bekam'. Wir glauben im Kerker zu sein und ein Gespräch unter vier Augen zu hören. Aber dem Verfasser ist dieses Bild entglitten: nach Strophe 2373 ff. denkt er sich Etzel, Hildebrand und Dietrich als Zuschauer, wie es

die Handlung forderte. Nicht daß er vergessen hätte, die Anwesenheit der Dreie im Kerker zu begründen! Nein, er hat den Kerker vergessen, d. h. er fiel zurück in das überlieferte Bühnenbild, wonach Hagen im freien Vordergrund steht.

Damit hängt noch eine Einzelheit zusammen. Woher hat Kriemhild Hagens Schwert? Man liest in unsern Text hinein, daß sie es am Gürtel des Gefangenen erblickt. So zeichnet es Schnorr und dichtet es Hebbel. Sehr gut; nur würde dieser geschaute Zug wieder zu der Vorlage stimmen, die den frisch gefesselten Hagen kannte, und weniger zu der jüngsten Stufe; ließ man dem Eingekerkerten die kostbare Waffe am Gurte? — Wie sich's nun der Spielmann gedacht haben mag, es ist wieder eine Lücke in seinem Sehen.

Eine zweite, innerliche Neuerung entsprang daraus, daß der Jüngste in Hagen den Gefolgsmann, nicht den Halbbruder der Könige sah. Dies brachte in seine Reden einen andern, ethisch tieferen Klang: '. . . solange einer meiner Herren lebt, darf ich den Hort nicht geben' und nachher die empfundene Klage um den Herrn: 'Nun ist tot der edle König von Burgundenland . . .'

Auf der Urstufe war es der kalte Argwohn des Bruders gegen den Mitwisser: 'Stets hatt' ich Zweifel, solange wir beide lebten!' Dadurch kam ein Beiklang von Triumph in das Wort: 'Nicht lebt mehr Hagen!' Schon die Zwischenstufen mögen dies gemildert haben, aber der kenntliche warme Ton der Mannenhingabe konnte erst auf der jüngsten Stufe erklingen; denn in der ältern Not war Hagen noch der elbische Bastardbruder.

Hebbel hat auf diese Milderung verzichtet. Sein Hagen hat keinen Ton des Bedauerns um die königlichen Neffen; er schleudert der Feindin das 'Unhold, ich hab dich wieder überlistet!' ins Gesicht. Damit greift der Dichter des 19. Jahrhunderts noch einmal auf Stimmungen der heidnischen Heldenwelt zurück. So fühlte der letzte Burgunde im Eddalied, wenn es auch nicht so unmittelbar zu Worte kommt.

Anders der Mann des 13. Jahrhunderts, der Zeitgenosse und Bearbeiter des Nibelungendichters. Er entblößt hier seine hämisch-kleinliche Stellung zu Hagens Heldentum und nicht minder seine Stumpfheit fürs Künstlerische, wenn er mitten in dem gestaltenden Bericht als Umdeuter und Ankläger vortritt: Hagen habe eben gefürchtet, ihn werde man entleiben und Gunther am Leben lassen; wie hätte es eine stärkere Untreue geben können! — In diesem Zerrbild mußte der große Gedanke enden! Wie hoch steht der kalte Argwohn des heidnischen Dichters über dieser Schäbigkeit der christlichen Schreiberseele!

124. Drittens hat die jüngste Stufe einen bildhaltigen, phantasieanregenden Zug entfernt: daß der Hort im Rheine liegt und bleiben soll. Einst endete Hagens Rede mit diesem Gedanken. In der begeisterten und sinnlich blühenden Sprache des alten Atliliedes laute es so (nach Felix Genzmers Übertragung):

Nun hüte der Rhein der Recken Zwisthort,
der schnelle, den göttlichen Schatz der Niblunge!
Im wogenden Wasser das Welschgold leuchte,
doch nimmer an den Händen der Hunnensöhne!

Dies vermissen wir in Strophe 2371. Aber merkwürdig, mehr als sechshundert Strophen früher kommt ein zahmer Nachhall dieser Worte. In dem großen Auftritt, wie Kriemhild die Ankömmlinge empfängt (§ 117), antwortet Hagen auf die Frage, wo er den Nibelungenschatz gelassen habe: den hab ich seit Jahr und Tag nicht mehr verwaltet;

den hiezen mîne herren senken in den Rîn:
dâ muoz er wærlîche unz an daz jungeste sîn[1].

Dies stammt — wenn auch nicht ganz wortgetreu — aus der (letzten) Horterfragung der ältern Not. Wir folgern dies nicht nur daraus, daß der Kriemhildenempfang in der Thidrekssaga nichts davon weiß, und daß die fraglichen zwei Strophen (1742/43) ein ablenkendes Einschiebsel sind: auch der Gedanke der zweiten Zeile fordert den Stand in der späteren Horterfragung: erst da, wo Hagen seine Herren tot weiß und selber dem nahen Tod ins Auge sieht, kann er aussprechen, daß niemand je den Schatz aus seinem Verstecke heben wird.

Der Anfang der Stelle muß im ältern Gedicht anders gelautet haben: Hagen als Halbbruder konnte nicht von einem Geheiß seiner Herren sprechen. Also etwa: 'den ließen ich und Gunther . . .' oder 'den senkten wir Brüder heimlich in den Rhein'. Diese Änderung denke man sich im folgenden hinzu.

Legen wir uns einmal die Frage vor, wo diese zwei Rheingoldzeilen in die überlieferte Horterfragung des Nibelungenlieds einzufügen wären. Die drei Ge-

1 „Den hießen meine Herren in den Rhein senken: dort muß er fürwahr bis ans Ende der Dinge sein!“

danken von Strophe 2371 — nun sind die andern tot; nun weiß niemand um den Hort als ich; du aber wirst ihn nie sehen — stehn schon in dem Eddaliede, und zwar in der hin und her wogenden Folge: 1, 3, 2, 1, 2, x, 3; das x sind die Verse vom Rhein. Dazu stimmte am nächsten, wenn die zwei Zeilen vor den letzten Langvers der Hagenrede kämen:

Den schaz weiz nu niemen   wan got unde mîn.
den hiezen mîne herren   senken in den Rîn;
dâ muoz er wærlîche   unz an daz *ende* sîn
und sol dich vâlandinne   immer wol verholen sîn[1].

Am Wortlaut brauchen wir wenig zu ändern. Es entsteht freilich ein rührender Reim von der unschöneren Art: sîn: sîn; aber noch die Nibelungen sind nicht frei von derlei, sie haben sogar in Strophe 1074 einen noch härteren Fall: zwei sîn von gleicher Tonstärke (in unserm Gesätze ist das zweite sîn tonschwächer). Der ältern Not werden wir die Erscheinung zutrauen dürfen, und wir brauchen uns nicht in Unkosten zu stürzen mit einem neuen Reime:

dâ muoz er wærlîche   unz an daz *ende ligen*
und sol *dir* vâlandinne   immer wol sîn ver*zigen*.

Zwei gleiche Reimklänge in einer Strophe, wie wir's vorhin ansetzten, erlaubt sich noch der jüngere Meister vierzehnmal.

Die Gedankenfolge im Eddalied schlösse aber nicht aus, daß die Verse vom Rhein ans Ende träten. Dann blieben die zwei überlieferten Zeilen: den schaz . . .

[1] „Den Schatz weiß nun niemand als Gott und ich. . . . . und soll dir Teufelin immer wohl verhohlen sein!"

und der sol dich . . . beisammen, wir hätten nur den Vers immer wol verholen sîn, der nun ins Stropheninnere käme, um eine Hebung zu erleichtern, und es gäbe keinen rührenden Reim. Indessen, es klingt doch wohl überzeugender, wenn die Trotzgebärde an die Teufelin das allerletzte ist.

125. Als erste Halbstrophe geht in unsrem Gedicht voran:

Nu ist von Burgonden der edel künec tôt,
Gîselher der junge und ouch her Gêrnôt.

Dies klingt wie ein kräftiger Anfang von Hagens Worten. Die zwei Verse davor: 'du hast deinen Willen durchgesetzt: so hab ichs erwartet' kann man sich leicht als Zutat vierter Schicht denken. Dann wäre der Umfang dieser letzten Hagenrede, anderthalb Strophen, schon bei dem Vorläufer, trotz dem Mehr der Rheinverse, der gleiche gewesen. Aber die zwei angeführten Linien müßten bei ihm anders ausgesehen haben: der Burgondenname war der ältern Not fremd; 'der edel künec' fließt aus der Stimmung des Vasallen; von der Nennung der zwei jüngern Könige sprachen wir in § 122. Man könnte etwa denken an:

Nun ist von Nibelungen König Gunther tot;
nun lebt nicht mehr als Einer nach des Streites Not:
Den Schatz weiß nun niemand . . . . . .

Doch diese Vermutungen überschreiten schon die Grenze des Erlaubten! Der Wortlaut bleibt fraglich; als sicher gilt uns nur, daß die Vorstufe in Hagens letzter Rede den uralten Zug 'der Schatz soll im Rheine bleiben'

bewahrt hatte, und daß der jüngere Dichter dies nach vorn, in den Kriemhildenempfang, hinübertrug.

W a r u m hat er das getan? — An dem neuen Orte geben die Verse doch, wie wir sahen, sachlichen Anstoß und durchbrechen die übernommene Gedankenfolge; an ihrem alten Orte würden sie dichterisch, wie uns scheinen will, stärker wirken: diese Trutzrede des letzten Burgunden hebt sie auf beleuchtete Höhe.

Eine befriedigende Antwort bleibt noch zu suchen. Erinnern wir nur an den ä h n l i c h e n Fall in § 84: dort hat der letzte Gestalter einen ganzen schönen Auftritt, das Waffenverbot vor dem Mahle, preisgegeben, weil er ein Glied daraus an früherer Stelle nötig hatte. Nach diesem Gegenstück könnte man sagen: als der Dichter den Kriemhildenempfang schrieb, fielen ihm die späteren Verse von der Rheinversenkung ein; sie waren ihm willkommen als Schmuck des ersten Hortgesprächs; er schob sie ein, so gut es ging. Als er nachmals zum letzten Hortgespräch kam, wollte er nicht wiederholen.

126. Noch einen Gedanken enthält die Horterfragung, einen der erhabensten der ganzen Nibelungendichtung, und von dem wissen wir nicht ganz sicher, ob er Schöpfung der vierten Stufe ist.

Das Schwert, womit Kriemhild Hagen enthauptet, ist S i g f r i d s Schwert. Sein Anblick gibt der harten Rächerin den Herzensklang ein:

daz truoc mîn holder vriedel, dô ich in jungest sach,
an dem mir herzeleide von iuwern schulden geschach[1].

[1] „Das trug mein holder Liebster, als ich ihn das letztemal sah, an dem mir durch eure Schuld Herzeleid widerfahren ist."



Dies sind der Kriemhild letzte Worte. Sie sind mehr als eine lyrische Zierde: sie runden den innern Bau der Sage auf. Wir wissen, seit Stufe 2 gab es die beiden Gründe der Rache: die Hortgier und den Schmerz um Sigfrid. Der Auftritt von der Horterfragung hat bisher nur das erste Motiv angeschlagen; soll das zweite vergessen sein? Zu Ende kommt es noch und behält den letzten Klang.

Eingeführt wird es durch die Sigfridswaffe. Es folgt ungezwungen aus dem sinnlichen Eindruck wie ein Takt aus dem andern und verkörpert sich nur in den Worten der handelnden Heldin. Kein erklärendes Vortreten des Dichters. Und diese Worte sind von Anschauung und Gefühl getränkt: sie rufen das eine Erlebnis, den wehmütig-zärtlichen Abschied, herauf . . . Und sie zeigen uns noch einmal das Leiden, das zu diesen Rachegreueln gezwungen hat. Sie geben damit der Heldin im Augenblick ihrer unweiblichen Henkerstat verklärenden Schimmer.

So wie dies in unsern Versen geformt ist, kann man nur an jüngste Schicht denken. Aber der sachliche Kern: Kriemhild tut ihre letzte Rachetat mit der Waffe des geliebten Mannes, dies könnte wohl älter sein. Äußere Voraussetzung dafür ist, daß Hagen das Schwert Sigfrids führt. Dies dürfte man schon der zweiten Stufe zutrauen. Aber noch der dritten müssen wir es absprechen, wenn wir nach der Thidreksſaga gehn! Denn hier hören wir, daß die Waffe an Rüedeger und weiter an Giselher geschenkt wurde; Jung-Giselher erschlägt seinen Schwäher mit dem Sigfridsschwerte. Dann konnte es bei Hagens Enthauptung nicht spielen. Ob der Saga-

schreiber hier nicht nach eigenem Sinn verknüpft? Das Wegschenken der herrlichen Beute durch Hagen — oder nach der Saga durch Gunther — ist verdächtig. Stand es aber so in der ältern Not, dann hat der Letzte den Ruhm, die Bekrönung von Hagens Sterbeszene gefunden zu haben.

Zugunsten der Annahme spricht, daß schon früher einmal Sigfrids Schwert an Hagens Leibe den Harm der Königin weckt, und das geschieht in dem Stücke, das sicher das Eigentum des Letzten ist: Wie er nicht vor ihr aufstand (§ 67,7).

127. Wir haben die Horterfragung durchmessen. Trotz dem Versagen der gewohnten nordischen Hilfsquelle gelingt das Aufteilen auf die Altersschichten; nur können wir wörtliche Anleihen hier wenig ermitteln. Zu den erwähnten kommt vielleicht noch eine, die in den Nibelungen nach vorn verschlagen ist: das Eingangstor des Auftritts. Das Zeilenpaar in 2308:

Dâ was niemen lebende al der degene
niwan die einen zwêne, Gunther und Hagene[1]

steht jetzt in dem Kampfe der Dietrichsmannen, in einer Umgebung vierter Schicht. Aber es schiebt sich auffällig in Hildebrands Flucht ein, es hat den verräterischen unreinen Reim, und in seiner inschriftmäßigen Haltung wäre es wie geschaffen, die große Horterfragung einzuleiten. So mögen die Zeilen in der ältern Not auf die Fesselung Hagens gefolgt sein und den schon lange von der Bühne verschwundenen Gunther

[1] „Da war keiner mehr am Leben von all den Helden außer den zwei einzigen Gunther und Hagen.“

in Erinnerung gebracht haben. Unser Verfasser trug sie an die Stelle, wo nach seinem Sagenbild zum erstenmal das Paar Gunther-Hagen vereinsamt ist.

Die Geschichte des Auftrittes hat sich uns so dargestellt. Der ganze Grundriß, auch mehrere Einzelgedanken in den Reden sind erste Schicht. Auf der zweiten Stufe entstand die Umprägung der zwei Personen und des äußeren Vorgangs. Neuerungen der dritten Schicht sind kaum zu erkennen. Der vierten Schicht gehört die seelische Vertiefung Hagens und wahrscheinlich Kriemhildens, die Beseitigung der Rheingoldverse, die anfängliche Verlegung in den Kerker.

Das Glied ist eines der altertümlichsten der ganzen Nibelungen. Nirgends zeigt uns deutsche Heldendichtung nähere Anklänge an die eddische. Die Sagenvergleichung hat hier einen Krondiamanten. Stellen dieser Art berechtigen zu dem Glauben, daß die Kette der mündlichen versmäßigen Überlieferung festgeschlossen durch die Jahrhunderte und über weite Länder streckte, so daß an der Donau ums Jahr 1200 dichterische Bilder vor uns aufsteigen können, die sich am Golfstrom um 800 in nordische Laute gekleidet hatten.

Auch der Umfang dieses Epenstücks, sieben Strophen, ist wenig über den im Liede gesteigert. Gunthers Köpfung und das Hereintragen seines Hauptes, dafür braucht es drei Zeilen. Kürzer könnte mans kaum geben. Hier haben wir gradezu 'springende' Liedart.

Der Auftritt, möchte man denken, ist seit früher Liederzeit starr vererbt, nicht umempfunden worden; die babenbergischen Ependichter haben ihn mit den Fingerspitzen in ihre Bücher getragen. Aber bei dem

letzten lag es doch anders. Wir sahen, ihm ist auch diese Strophenreihe durch Kopf und Herz gegangen; sie zeigt sprechende Spuren seiner Eigenart.

Schlußbetrachtung

128. Über die Entstehung des deutschen Heldenepos haben wir seit zehn, zwanzig Jahren ganz anders denken lernen. Ältere Einführungen ins Nibelungenlied sprechen eine uns kaum mehr verständliche Sprache. Die Gründe sind zahlreich, aber der Hauptunterschied, vielleicht Fortschritt gegen früher ist kurz gesagt der, daß wir ernstlicher darauf ausgehn, die quallenhafte Sammelgröße der 'Sage' zu verdrängen durch eine begrenzte Zahl persönlicher Dichterschöpfungen. Die Beleuchtung des Stoffes, die sich daraus ergibt, haben wir hier versucht einem weitern Leserkreis nahezubringen. Ob sie sich durchsetzen wird, muß die Zukunft zeigen. Aber es dürfte an der Zeit sein, den älteren, längst unterhöhlten Ansichten, die noch in Lehrbüchern und im Bewußtsein der Freunde deutscher Vorzeit haften, ein neues zusammenfassendes Bild entgegenzustellen.

Dieser Versuch erwartet beim Leser keine Fachkenntnisse und gibt auch den altdeutschen Textproben die Übersetzung bei. Er bemüht sich, aus dem Haufen der Tatsachen das Belangreiche auszusieben. Er muß sich im allgemeinen beschränken, Ergebnisse vorzu-

tragen, und läßt den ganzen Unterbau von Begründung, Abwehr und Angriff weg. Sehr viel öfter, als es geschehen ist, hätten wir durch ein 'wahrscheinlich' oder 'man darf vermuten' den Leser erinnern können, daß eine solche Vorgeschichte über das Beweisbare häufig hinausmuß; baut sie doch mit lauter mittelbar erhaltenen Stufen! Auf geltende Lehren kann sich der Durchwanderer dieses Gebiets nur ausnahmsweise berufen: an den Kreuzwegen stehn fast immer widersprechende Inschriften, heute wohl noch mehr als vor einem Menschenalter!

129. Unsre Betrachtung hat stillschweigend auf jedem Blatte eingeschärft: was man herkömmlicherweise 'Heldensage' nennt, ist Heldendichtung, von Dichtern geschaffen und weitergegeben und ausgebildet. Wir haben den Ausdruck Sage nicht gescheut, obwohl man ihn anklagen muß, daß er viel Verwirrung gestiftet hat bis auf den heutigen Tag. Es wäre vielleicht besser gewesen, man hätte von jeher nur Heldendichtung, nicht Heldensage gesagt; dann hätte man nie vergessen können, daß für diese Geschichten von Sigfrid, Hagen, Dietrich usw. die Dichtung keine zufällige, abwerfbare Hülle ist.

Die bewegende Kraft in der Heldensage ist die Einbildung von Dichtern, die uns zwar namenlos bleiben, aber darum doch Einzelwesen waren. Was einem Heldensänger in stiller Stunde zum Verse wird, das ist Sage; es braucht noch nicht einmal an den dritten, vierten Mann zu kommen! Sagenwandlung ist soviel wie Umdichtung durch einen Poeten. Geschichte der

Heldensage sucht einzudringen in dichterische Gedankengänge, nachzufühlen, was Dichterseelen bewegt hat. Sie kann von der Form nicht ganz absehen, weil ihr Gegenstand geformte Kunstwerke sind.

Es ist seit einiger Zeit Gemeinplatz, daß Sagengeschichte Dichtungsgeschichte sei. Aber die Folgen daraus zieht man selten. Um eine Sage zu erkennen und zu erschließen, müssen wir von ihrem Gefäß eine Anschauung haben, d. h. von dem Stil des Gedichtes. Das Gefäß bedingt den Inhalt. Eine zu erschließende Sage sollte man sich in Versen ausformen: dies wäre die Feuerprobe ihrer Artechtheit. Einem Zeitalter, das nur Lieder kannte, darf man keine Sagen zuweisen, die nur als Epen denkbar wären. Wenn die Heldendichtung die biographische Form nicht pflegt, dürfen wir keine Lebensläufe zimmern. Eine Frage ersten Ranges für den Sagenforscher, die nach den erzählerischen Einheiten, dem Umriß der Fabeln, fällt zusammen mit der Stilfrage, wie die Dichtwerke ihren Stoff begrenzten.

Wir haben das Wort Sage durchweg in dem Sinne gebraucht: der Inhalt der Gedichte. Sage war uns keine Größe irgendwo außerhalb der Dichtwerke. Die Überschrift 'Nibelungensage und Nibelungenlied' kann der Leser nicht mehr so mißverstehn, als meine dieses Paar einen Gegensatz oder auch nur eine trennbare Zweiheit. In dem Denkmal Nibelungenlied haben wir eine Form der Nibelungensage; eine von diesem Dichter geschaffene Form. Wir lernten andere Formen kennen, von andern Dichtern. Sie alle umfaßt der Name Nibelungensage.

130. Von dem Satze 'die Heldensage lebt im Gedicht' macht es keine Ausnahme, wenn Island und nach seinem Vorgang Norwegen Heldenstoffe in Prosa darstellten. Diese sogenannten Sagas, die Völsungasaga, die Thidreksaga, sind auch Dichtwerke.

Eine ganz andre Frage ist, was aus den Heldenstoffen wird, wenn sie den Dichtwerken in Vers oder Prosa, den Vortragsstücken, entgleiten und anspruchsloser Alltagsüberlieferung verfallen. Hier spielt ein weiteres herein.

All das Gesagte nämlich trifft die sogenannte Heldensage. Nun gibt es aber auch Sage im eigentlichen und engern Sinne: die uns allen von heute noch bekannte Volks- oder Ortssage. Die lebt 'im Volksmunde'; sie will zunächst gar nicht Kunst sein, träumt nicht davon, Vortragsstücke in Versen abzugeben. Man verwechsle nicht zwei grundverschiedene Größen, die nun leider einmal Namensvettern sind!

Zwar konnten Fäden laufen zwischen Volkssage und Heldendichtung. In der Stadt Soest hat man Irings Fall und Gunthers Schlangenkerker — Züge aus der Burgundendichtung — ortssagenhaft festgelegt. Wenn man in der Maingegend von Säufritz erzählte, einem Schweinehirten, der auf der 'Lingwurmwiese' kugelfest wurde, ist das die herabgestiegene Sigfriddichtung. Umgekehrt mochte es vorkommen, daß eine Ortssage Bausteine, vielleicht die Anregung hergab zu einem heroischen Liede, oder daß sich ein Heldengedicht später anschloß an örtliche Sage (man sehe § 24 und 36).

Nur eben bei unserm Nibelungenlied ist Schöpfen aus Ortssage nirgends zu erkennen. Hätte unser Spiel=

mann vor Bechlaren einen alten Bauer vom Pfluge geholt und nach dem Markgrafen Rüedeger ausgefragt, so hätte er wohl die Antwort bekommen: die ältesten Leute am Ort wüßten von dem Manne nichts; der Herr Spielmann möge am herzoglichen Hofe zu Wien nachfragen: dort lese man solche alten Rittermären vor.

Der Bearbeiter des Epos beruft sich einmal, bei Sigfrids Ermordung, auf den Brunnen, der immer noch fließe, beim Dorf Otenheim vor dem Odenwalde. Dies ist Volkssage — oder gibt sie vor. Aber beim Dichter findet man nichts dergleichen.

Das Nibelungenlied hatte seinen Stoff nicht aus Volkssagen. Auch nicht aus Volksliedern.

131. In einem Stück von Fouqué haust im Walde ein alter Köhler: der ist der 'Liedermund', er hat der uralten Lieder Kunde aus der schönen Sagenzeit. Wenn Kaiser Karl zum Frühtrunk alte Sage hören will, ist der Köhler willkommen, und ihm schreibt der sagenfreundliche Kanzler absatzweise die Nibelungen nach.

Das wäre ja der richtige Volksmund! In Wahrheit hätte dieser Köhler Busching wohl allerlei Ortssagen, Geschichten von Zwergen, Riesen und Gespenstern, zu erzählen gehabt, aber keine Heldenmären. Die waren in anderer Pflege. Bis über die Stauferzeit herab lag es so, daß Heldendichtung gedichtet und vorgetragen wurde von geübten, mehr oder weniger berufsmäßigen Künstlern, anfangs den stabreimenden Hofsängern, später den endreimenden Spielleuten. Erst im spätesten Mittelalter tauchen Wendungen auf wie: 'Dietrich von Berne, von dem die Geburen also vil

singent und sagent', und da war die Gattung schon tief gesunken.

Reden wir von 'Volksdichtung', so denken wir an Werke, die von Liebhabern ausgehn und vorzugsweise in den tieferen Schichten leben. Beides trifft auf die Heldenlieder der guten Zeit nicht zu, auf die Heldenepen noch viel weniger. Darum haben wir die Namen Volkslied, Volksgesang, Volkssänger mit Fleiß vermieden. Sie bringen ein fälschendes Licht herein. Die Literaturgeschichte täte wohl daran, diese biedermännischen Worte nur da zu brauchen, wo sie hingehören. Wo wir bei Stellen der Nibelungen an das Volkslied erinnerten, nahmen wir den Ausdruck in seinem gewohnten, bestimmten Sinne: die unzünftige Lyrik, wie sie uns aus des Knaben Wunderhorn, aus den Sammlungen Uhlands, Erks usw. bekannt ist. Das Brünhildenlied aber und seine Genossen nennen wir keine Volkslieder.

Auch der Name Volksepos muß irreführen und stammt aus Zeiten, wo man an den Köhler Busching glaubte. Berechtigt wäre er nur im Gedanken an die alte Bodenständigkeit und heimische Art dieser Stoffe. Von Sigfrid und von Dietrich hatten schon die Urahnen auf dieser selben braunen Scholle erzählen hören, und bei neuauftauchenden Namen wie Dankwart, Rumold oder Rüedeger fühlte man sich sogleich zu Hause. Tristan dagegen und die Tafelrunder kamen damals um 1200 als Neulinge ins deutsche Land. Sie kehrten den Welschen heraus mit ihren Verslein:

Isôt, Isôt la blunde,
marveil de tû le munde;



Namen wie Karnachkarnanz oder Liachturteltart konnte man nur als fremdländische Stachelrochen bestaunen, und gar Zeilen wie diese Wolframschen:

> der grave Lysánder von Ìpopotìticón
> und der hérzoge Tíride von Elíxodjón,

an derlei war weder Zunge noch Ohr gewöhnt.

Dieser Gegensatz zwischen einem Nibelungenlied und einem Parzival geht tief. Da steht das Kind des Hauses und Landes neben dem halbfremdsprachigen Pflegesöhnchen; die deutsche Eiche neben dem eingeführten Mandelbaum. Man möchte schon diese alldurchdringende Verschiedenheit in das kurze Wort Volksepos fassen, wenn man bei 'Volk' nur an die Nation dächte! Aber man denkt unfehlbar auch an die breite Masse, das vulgus in populo; trennt man doch von dem Volksepos das höfische Epos, obgleich Hof und Nation kein Gegensatz sind. Nun wissen wir aber, das Nibelungenlied war höfische Dichtung, Adels- und Fürstendichtung. Da uns um reine Klänge zu tun ist, haben wir 'Volksepos' vermieden und Heldenepos oder Heldenbuch gesagt. Der Gegensatz dazu ist nicht das 'höfische', auch nicht das 'Kunstepos', sondern das Ritterepos, der Ritterroman.

132. Die Heldensagenforschung hat viel Irrgänge erlebt. Sie kommen gutenteils daher, daß man in der Heldendichtung anderes suchte als Dichtung. Man spähte nach Mythologie oder Volkskunde oder Namenkunde, nach Politischem oder Geographischem. Oder auch nach kahlen, seelenlosen Formeln, die man für den Inbegriff der 'Sagen' hielt. Berüchtigtes Beispiel:

'die Sigfridsage ist eine Sage vom Verwandtenmord'; oder: die ursprüngliche Sage von Sigfrids Tod ist 'nichts als eine Kopie der Sage vom Burgunden-untergang'.

Vor hundert Jahren bekannten sich die Meister der Forschung zu dem Glauben, die Heldendichter hätten nichts Wesentliches 'mit Absicht erfunden', nur aus dem dunklen Schacht der Volkssage gefördert. Dies schob jeder Entstehungsgeschichte der Nibelungen den Riegel vor: die Absichten der erfindenden Dichter nachzuerleben — der Leser hat gesehen, daß darauf alles ankommt!

Lange verkannte man die Allmacht der 'Fabel', der erzählerischen Einheit. Aus diesem und noch anderen Keimen wuchs die 'Liedertheorie', das meint die Sammellehre, die Teillieder- oder Kleinliederlehre. Sie ist uns ein paarmal in den Weg geraten. Sie vermauerte den Ausblick auf Nähe und Ferne, mißleitete die künstlerische Beobachtungsgabe und führte zu der denkwürdigen Verblendung, daß man den Nibelungendichter, diesen sorgsamen Former der Massen, einen 'schlechten Sammler' nannte, dem leider erst nach sechshundert Jahren ein 'feinerer und ehrfürchtiger Ordner' gefolgt sei![1]

Die Nachwehen dieser Lehre dauern fort in der Anhänglichkeit an sogenannte Einzellieder. Das sind unselbständige Ausschnitte aus einer Sage; sie werden erst genießbar, wenn man sie aneinanderfügt, und sollen doch dichterische Einheiten gewesen sein! Das

[1] Gervinus, Geschichte der poetischen National-Literatur der Deutschen 1, 358 (3. Ausgabe 1846).

Einzellied ist bare Erfindung für die Zwecke der Sammellehre; es ruhe in Frieden!

Viel Arbeit hat es gekostet, die Stellung des Nibelungenlieds zur Thidrekssaga zu durchschauen. Der Sammellehre mußte das nordische Denkmal recht unbequem sein, denn es zieht ihr sachte den Boden unter den Füßen weg: 'es zeigt, man möchte sagen urkundlich, daß Teil II der Nibelungen nicht aus zehn Liedern zusammengesetzt, sondern aus einer Dichtung mittleren Umfangs angeschwellt ist. Mehrere Forscher aber sahen in der Brünhild-Burgundengeschichte der Saga eine verderbte Nacherzählung unsres Nibelungenlieds, womit sie jeden Zeugenwert für die Vorgeschichte verlöre. Dies darf man wohl widerlegt nennen. Ein ebenso schädliches Unkraut war das Gegenteil, die urteilslose Überschätzung der Thidrekssaga, als spiegelte sie die Vorlage des deutschen Werkes ungetrübt ab, und als böte sie eine alte niederdeutsche Sagenform, die der ganzen Ependichtung des Donaulandes vorauslåge.

Als Holzweg erwies sich auch der Glaube an eine lateinische Nibelungenot, die um 990 in Passau entstanden wäre und den entscheidenden Schritt getan hätte über das alte kurze Burgundenlied hinaus. Wir können in der Entwicklung des Nibelungenstoffs keinen Punkt gewahren, wo das Virgilische Epos oder sonstige Lateinpoesie befruchtend eingewirkt hätte. Das lateinische Heldengedicht des Mönches Eckehart, der Waltharius aus dem zehnten Jahrhundert, war vielgelesen bei den Lateinkundigen: auf die deutschen Spielleute scheint er nicht gewirkt zu haben. Unser Österreicher

kannte die Walthersage nicht von daher: die paar Züge, auf die er anspielt, weichen ab. Der Waltharius blieb eine köstliche Frucht ohne Samen. Den Übergang zum landessprachlichen Heldenbuch hat nicht die lateinische, sondern mittelbar die welsche Dichtung nach 1100 angeregt: hinter ihr stand allerdings das Vorbild Virgil — also letzten Endes Homer, der Urvater der abendländischen Heldenepen.

Mancher Irrtum in Fragen der Nibelungen hob sich, als uns die Heldenlieder der Edda nach ihren wechselnden Sagenbildern und ihren inneren Altersstufen faßbarer wurden. Man mußte sich abgewöhnen, die eddische Liedersammlung oder gar die isländischen Prosageschichten als eine Masse von gleichmäßig hoher Altertümlichkeit zu behandeln. Auch die nordischen Dichter waren nicht nur aufs Bewahren ausgegangen: auch ihnen galten diese Südlandsfabeln als Vorwürfe zu eigenem Schaffen. Die isländische Brünhild war etwas anderes geworden als die der Franken. Dazu kam erneutes Schöpfen aus deutscher Quelle: wenn Kriemhildens Falkentraum oder Sigfrids Sachsenkrieg auf Island wiederkehren, sind das darum doch keine uralten Stücke. Wo die nordische Sage sehr nah zur deutschen stimmt, ist immer erst zu fragen, ob dies wohlbewahrte Urschicht ist oder jüngere Zufuhr aus dem Süden.

Auch in die nordischen Balladen haben die letzten Jahre klareren Einblick gewährt. Wir sehen jetzt, wie die Texte der einzelnen Länder zusammenhängen, und wo sie zum Nachzeichnen verlorener deutscher Sagenquellen helfen.

Seine rechte Stelle im Stammbaum erhielt auch der nächste Nachbar der Nibelungen: das Gedicht von der Klage. Die Klage ist das, wofür sie unbefangener Blick von jeher halten konnte: eine Phantasie über unser Nibelungenlied — nicht über seine Vorstufen! Sie spielt fortwährend auf Einzelheiten an, die erst der Nibelungenmeister, und kein anderer, in die Welt gesetzt hat. Sie lehrt uns nichts über die Entstehung, nur über die Wirkung des großen Denkmals.

Heben wir nur das eine noch heraus, daß die Kritik der verzweigten Handschriftenmenge uns die Erkenntnis eintrug, die eigentlich erst ein festes Anfassen des Gedichts erlaubte: Die Schöpfung, worin die jahrhundertealte Nibelungensage gipfelt, das 'Nibelungenlied', das Buch Kriemhilden, liegt nicht im Halbdunkel hinter der uns erschließbaren Urhandschrift zurück: wir sehen das Werk vor uns, wie es der Dichter in Herzog Leopolds und Bischof Wolfgers Tagen aus der Hand gegeben hat. Sobald wir über unsern gesicherten Urtext zurückschreiten, stehn wir nicht mehr bei dem Denkmal Nibelungenlied; wir haben die Wanderung zu seinen Vorgängern angetreten.

Register

Zur zweiten Auflage

Die erste Auflage erschien im Dezember 1920. Die zweite ist um größere und kleinere Zusätze, zusammen zwei Neuntel des neuen Textes, vermehrt; sie hat ein paar Abschnitte umgestellt und fast auf jedem Blatte Einzelnes berichtigt. Die Absicht war, die Zeichnung deutlicher zu geben, ohne doch schwerer und lehrbuchhafter zu werden.

Durch die schöne Behrens-Fraktur hat der Herr Verleger den Verfasser und wohl auch die Leser zu besonderm Danke verpflichtet.

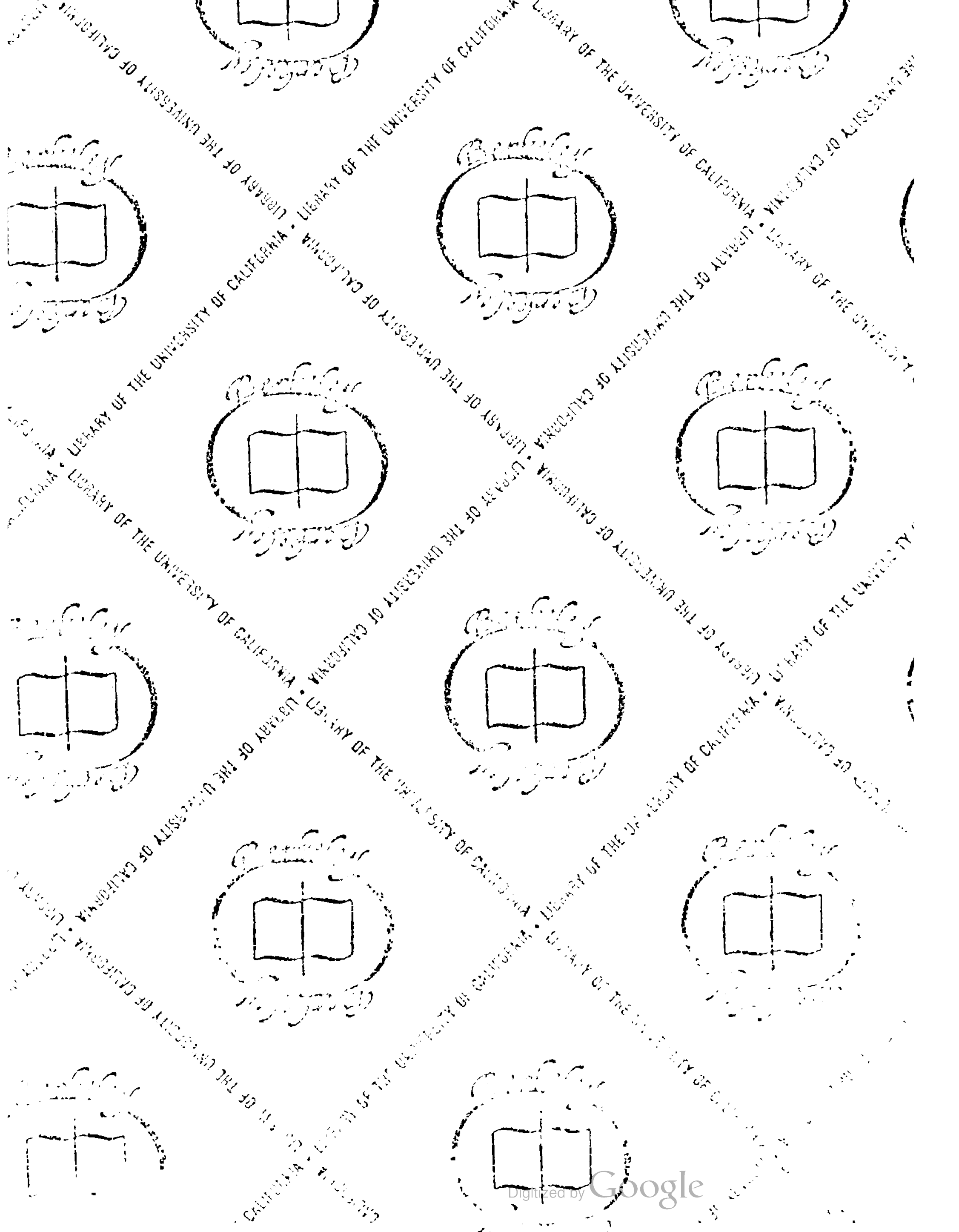
Thule, Arlesheim bei Basel
Oktober 1922

A. Heusler

Druckfehler

S. 21 Z. 8 lies: ersonnen
Z. 9 lies: abenteuer-
S. 106 Z. 1 v. u. lies: Heiland
S. 160 Z. 6 v. u. lies: ausgeweitet

Übersicht


LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA

